تفكيك النسق التاريخي في رواية " كولونيل الزبربر " للحبيب السايح
The dismantling of the historical pattern in the novel " Colonel Al-Zubarber" of Habib Sayeh

الباحث:طلحة عبد الباسط، طالب دكتوراه
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة، معهد الآداب واللغات
البريد الالكتروني: Bassettalha2015@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/02/18	تاريخ المراجعة:2018/02/18	تاريخ القبول:2018/05/01



تتناول هذه الدراسة دور المتخيل الروائي في إعادة رسم ملامح جديدة للأزمنة الدفينة في تاريخ الجزائر من خلال ما تطرحه رواية " كولونيل الزبربر "، إثر تقاطع سلطة الحاضر مع الماضي، فالتاريخ المقدم هو معرفة جديدة أسسها وأنتجها المتخيل السردي ضمن سياقات جمالية ارتكزت على مقولتي الهدم والبناء، وطرحت ما أغفلَه المؤرخون في صورة تفاعل تاريخي بين المتلقي وأفق تأويله لقصدية تلك البنية المتخيلة، هذه العوالم المتخيلة تهدف في الأخير إلى تفكيك الأنساق، التي أَضمرت مراحل مهمة في تاريخ الجزائر، إذ تسعى إلى استنطاق التاريخ وعلاقته بالفرد والهوية وتقديم نقد له وجعله محل سؤال من خلال رفض بعض الوقائع واستبدالها بأخرى متخيلة.

الكلمات الدالة: الرواية؛ التاريخ؛ الثورة؛ السردية المضادة؛ الهوية؛ رواية كولونيل الزبربر.

Abstract:

The present study tackles the role of the novelist's imagination in reconstructing a new shape to the far-gone periods in the Algerian history through the novel *Colonel of Zubarber*. Due to the interaction between the present and the past, the presented history is a new knowledge produced by the narrator's imagination through aesthetic contexts which were based on the notions of deconstruction and reconstruction. It questions what has been ignored by the historians through a background where the reader and the horizon of his interpretation of that imaginative structure are historically interacted. These imaginative aspects aimed at deconstructing the

contexts which ignored important stages in the Algerian history. These imaginative aspects sought to the reveal history and its relationship with the identity of the individual and to criticize it by questioning its credibility through the refusal of some realities and substituting of the latter with other imaginary ones.

Key words: novel – history – revolution- the anti-narration- identity - Colonel Al-Zubarber



تمهيد:

رواية "كولونيل الزبربر"، تفرض نوعا من الخصوصية في التعامل مع التاريخ، إذ يتيح لها المتخيل استنطاق مجموعة من الأحداث محاولة التأسيس لوعي جديد أو خلق إيديولوجية تاريخية غير معروفة أو مهملة؛ إذ تعالج مجموعة من القضايا المتعلقة بجوهر المراحل التي عاشتها الجزائر من خلال جملة من المذكرات لضابط سابق في حرب التحرير المظفرة، والتي ترويها حفيدته "الطاووس" التي تحصل على مخطوط يسلمه إياها الوالد، فالمجاهد (الجد) "مولاي بوزقزة" يسجل على هامش جهاده ضد فرنسا بعض الأخطاء التي جرت إبان الثورة، لكن القضية الرئيسية التي تتمركز حولها الرواية تتمثل في ظروف وملابسات تنحية ووفاة "العقيد شعباني"، إضافة إلى ذلك الوصف الدقيق لمعارك الثورة التحريرية، ثم ذكر الأحداث التي أعقبت الاستقلال الوطني، وصولا إلى مرحلة الأزمة التي ينفرد فيها الابن "جلال" برواية ما يحدث، هنا يبرز التساؤل عن دور المتخيل في التأسيس لوعي معرفي جديد يشحن التاريخ ويستنطقه ويحاول تفكيكه، لأن المتخيل الروائي والتاريخ " كلاهما خطاب، وكلاهما يتوسل السرد ليمثل موضوعه، وغلبة أحدهما على الآخر يكون وليد اختيار الروائي الذي يطرح قضايا السرد التخييلي وأخرى للسرد التاريخي"[1].

أولا: الرواية والتاريخ:

تعتمد الرواية على التاريخ في إطار إدراجه ضمن فعل المتخيل، ليس بغية تأويله أو إعطائه قراءة مغايرة فـ " يجنح الروائي إلى تخيل أحداث تاريخية ممكنة في إطار تاريخي حقيقي، فالحكي ينطلق من كليات المادة التاريخية، والتخيل ينشغل بإنتاج ما يملأ ذلك الإطار من تفاصيل وجزئيات"[2]، فالمبدع يأخذ من التاريخ ما يشكل به نصا يتآلف فيه التاريخي بالروائي بغية تحقيق نوع من الحوارية بين التاريخ والجوانب الفنية الجمالية في المتخيل.

كما يعتبر التاريخ مرجعا مهما في بناء المتخيل الروائي ليس بوصفه دالا على حقائق معينة، فهو" لا يهم الروائي بوصفه موضوعا للوصف والتشهير والتفسير، لأن الروائي ليس خادما للمؤرخين وإذا كان التاريخ يسحره، فذلك لأنه مثل مصباح كشاف يدور حول الوجود الإنساني، ويلقي ضوء عليه، وعلى إمكاناته غير المتوقعة"[3]، فالروائي إذا عاد للتاريخ إنما ليقيس عليه بعض معطيات العصر، ولمحاكمة بعض اللحظات، أو لإبداء رؤية معينة، وبخاصة إذا توالت نفس الظروف في أزمنة مختلفة.

لأن ما يجمع بين الرواية والتاريخ هو السرد؛ "وإن اختلفا في علاقة كل منها بالمرجع، إذ الرواية تخييلية في أساسها والتاريخ مرجعي أولا، يجمع بينهما أن كلا منهما خطاب وخطاب سردي على وجه الخصوص ومن ثم فإن أوسع الأبواب التي يمكن أن تقود إلى فهم الصلة بينهما هي التناص باعتبار التاريخ نصا سابقا والرواية نصا لاحقا "[4]، وهذه العلاقة تفهم من خلال الوقوف على خلفيات إنتاج النصوص الإبداعية الروائية، وعلاقتها بالتاريخ باعتباره أقرب الحقول التراثية للرواية.

يكون هذا المتخيل في الغالب سد لفجوة قد حدثت وأغفلها المؤرخون، أو أرادوا تجاهلها لما تحمله من مقدّسات لا يمكن المساس بها، وباختصار إن قدرة الرواية المبنية على فعل المتخيل تكمن في أن المعرفة التي تقدمها "لا تكون مقتصرة على فهم الواقع من خلال نقل المعلومات والحقائق أو تفسير الظاهرات ووصفها، بل إن المعرفة الروائية نتيجة للمخيلة والتخيل وامكانات التشكيل تتسع وتتشعب لتدفع القارئ إلى التذكر والتأمل والمعرفة والمقارنة والقبول أو الرفض"[5] .

ثانيا: الرواية وبعث التاريخ المقصيّ والمهمش:

تقوم الرواية بإحداث نوع من الحوارية مع التاريخ فمن " خلال حواريتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ، وإنما هي أتون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعا في بناء الكون التخييلي للرواية"[6]، فيصبح التاريخ – رغم هالة القداسة التي يتميز بها– مجرد مادة طيعة في يد الروائي، فيخوض فيه ويتصرف وفق ما يريد إيصاله من أفكار باعتبار أن " المصادر التاريخية تجتزئ الأخبار، والمؤلف المبدع يتناول خيطا يعطيه المصدر التاريخي طرفه أو يشير إليه، ثم يغيّرُ المؤلف فيه ويضفي عليه أبعادا مركبة ليكتسي واقعيته ويستوي نموذجا إنسانيا"[7]، وبفعل هذا الأمر تصبح الحقائق التاريخية عبارة عن جوانب فنية جمالية تتعالق مع مكونات الرواية.

تتعدد أسباب العودة إلى التاريخ في الكتابة الروائية من منطلق أن التاريخ" يتأمل في طبيعة إنسانية مثقلة بالتناقض، فأخذت الرواية بإنسان دنيوي لا هالة له مبرأ من التعالي بعيدا عن إنسان قديم قوامه السقوط والغفران"[8]، فعندما تتعامل الرواية مع إنسان محدد فلها كل الحرية في تقديمه وفق برنامجه السردي الموكل إليه عكس الحقيقة التاريخية، لكنها تستفيد من تلك الحقيقة في إشاراتها أو نقدها له، وتستفيد الرواية من التاريخ إذ بإمكانها " أن تستقبل موادا تاريخية لتشيد كيان سردي دال فنيا، ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد مما يحتاجه من مواد روائية ليشيد كيانا سرديا دالا تاريخيا"[9]، فالعلاقة بينهما تبادلية أنتجت رواية لها رؤيتها التاريخية الخاصة.

تعمل الرواية في بنائها على معطيات التاريخ من خلال "عدم الميل إلى التاريخ الرسمي، لأن هذا التاريخ كتبه الحكام والأقوياء، ويديرون أحداثه، ويوجهون مصائر الأفراد والشعوب والدول، في الوقت الذي غيبت فيه وجهات النظر الأخرى أو غيّرت، وعليه فهو تاريخ من طرف واحد"[10]، إذ تعمل الرواية في هذا المستوى على كشف وتعرية المسكوت عنه في التاريخ الرسمي، وكأنها تقيم تاريخا موازيا لما حدث، هذا التاريخ الموازي هو تاريخ متخيل ينطلق من لحظات وجزئيات تم اغفالها، ويقدمها في قالب فني حتى لا يمس بالمقدسات الكبرى.

وما تعكسه الرواية من تاريخ هو صوت مضاد للتاريخ الرسمي – حسب رؤية الكاتب –؛ فيأتي المبدع ليقدم رواية " تكتب تاريخ المقموعين الذين لا يكتبون تاريخهم، رواية تنأى عن ثنائية النصر والسلطة، وتذهب إلى ثنائية الاغتراب الإنساني والبحث عن المعنى، كي تحاور الممزق والمتداعي والمعنى المرغوب الهارب أبدا كأن المعنى الذي تقصده الرواية هو بحث الانسان عن معنى لا يصل إليه، ذلك أن البحث في ذاته هو الهدف الأخير"[11] .

تقوم الرواية بإعادة بعث التاريخ وتفعيله لأنه قد " يصبح عبئا إن لم يفعّل عبر الحيوية التي تعطينا القوة، ذلك أنه لا قيمة لأمة ميتة في حاضرها، حية في ماضيها"[12] ، فما يستخلص من الرواية يعتبر بمثابة باعث على النهوض، ومعرفة أصل بعض المشاكل والحصول على إجابات محددة، هذه النقاط تقدم تاريخا جديدا يقع في منطقة ثالثة بين الحقيقة والمتخيل، ويأتي ليقدم مجموعة من الأجوبة التي قد يطرحها الإنسان عن مصير المهمشين في كتب التاريخ.

ثالثا: (كولونيل الزبربر) وهَمُّ التأسيس لتاريخ مضاد:

1. الثورة؛ السردية البديلة:

تسعى الرواية إلى إكمال بعض النواقص التي يراها المتخيل أُغفِلت في الواقع، وهذا الطرح هو وعي جديد للقارئ حتى يتمكن من تعديل بعض الزوايا والرؤى التي كان يراها من جهة أحادية، تتحدث الرواية: " كبخار تحول هيئة بشرية كما في أي خرافة تمثل لي كولونيل الزبربر من بين الكلمات فملأ عليا شاشة حاسوبي، لم استعد، ومن خلف شبحه سمعته، هو صوته، صوتي أنا، صوت من يشعر بنفسه في غياب تاريخه المنسي أحسست ذاتي راحت تتوارى هناك بعيدا بعيدا"[13]، لأن هذه الأحداث التي تطالعها "الطاووس" أسست لها معرفة جديدة، وأتاح المتخيل السردي للقارئ معارف لم يطالعها في كتب التاريخ.

هذا التركيز الكبير على الثورة يأتي لكونها " المرجعية الإيديولوجية والفنية التي تنطلق منها أغلب الروايات، حيث تنعكس الثورة الجزائرية في الخطاب الروائي من خلال تصوير بطولات المجاهدين والفدائيين والمسبلين "[14].

فإن سردية الثورة تقوم على استنطاق ما تم اغفاله؛ إذ كثيرا ما تأخذ الأحداث الخاصة بالثورة منحا أسطوريا يساهم الوعي الفردي في إذكائه وشحنه وتقديمه في قالب مغاير، حتى يغدو خارجا عن المألوف " نصرا فائقا على مظليي الجيش الاستعماري في شهر أوت 1957م، عن المعركة التي دامت ثلاثة أيام كانت جريدة باريسية شهيرة ستكتب في اليوم التالي ما اسمته إفلاس أربعة جنيرالات على رأسهم ماسو في مواجهة كتيبة الفلاقة، مُخَلِّفِينَ وراءهم عشرات القتلى في جبل بوزقزة، حيث بلغ القتال حَدَّ الالتحام، الشيء الذي لم يكن متصورا أبدا؛ فيما خسائر الفلاقة مختلفة التناسب قياسا إلى عدة الجيش الفرنسي وعتاده ودربة عساكره المدفوع بهم إلى الميدان، متسائلة كيف يستطيع قادة، هم أصلا أنديجان لا تكوين لهم أن يخططوا لأن يكون الاشتباك متقاربا بين الطرفين حتى يحول ذلك دون تدخل الطيران ومدفعية الميدان ! أ فهي بداية لنقر النواقيس"[15]، نطالع في هذا المقطع قصة معركة، ربما لم تكن معروفة في التاريخ الرسمي، لكنها بفعل قدرة المتخيل تقدم لنا بطولات خارقة عن المجاهدين تجعلهم يقتربون من الأسطورة، بل تجعل الحدث مركزيا بعد أن كان مجهولا.

يحاور الزمن الخرافي أو الأسطوري الوقائع الحقيقية التي تنهض عليها الرواية، حتى يقدم في نهاية المطاف زمنا جديدا ويعرض مجموعة من المعارف غير متداولة " نِسْيَأن جرَّد أيضا جنود جيش التحرير من ألقابهم وألبستهم وأسلحتهم وصورهم وآثارهم وآثار مسالكهم ومواقع معاركهم وأمكنة استشهادهم ومما كان من خالص حياتهم في أقسى ظروف الاحتمال البشري لاستعادة أرض الآباء، ألِذا أفرد الوالد– كولونيل الزبربر– صفحة المداخل لهاتين الكلمتين (مقاومة للنسيان) "[16] ، هذه المقاومة للزمن تضع الرواية أو الأحداث التي دونها الابن "جلال" عن مذكرات والده، مقابلة للزمن الخرافي " المرتبط بالأسطورة والتاريخ معا، فالوقائع التاريخية المتخيلة هي وقائع خرافية مجانبة للحقيقة احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة "[17] ، وإنما البعد المرجو من هذه الطريقة هو محاولة ربط الأجيال بمنجزات

الأسلاف فالحفيدة "الطاووس" تكتسب قيما معرفية جديدة عن طريق ما تقرأه، وتسد بعض الفجوات التي تُركت مهملة، أو كانت تجهلها.

كما أن الأحداث المقدمة، تعتبر ردا أو مقاومة ثقافية لكل الآراء التي ألصقت بالمجاهدين وخاصة من طرف الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية أو غيرها من المواقف المتماهية معها، وخاصة أن المنظور الأحادي في الكتابة التاريخية أغفل كثيرا من الجزئيات ولم يركز عليها، وهذا ما تفسره "الطاووس" عن لجوء والدها إلى هذه الصيغة من الكتابة " لا بد أن أعزو ما أجبر الوالد – كولونيل الزبربر– على سرد ما جعله الزمن القاهر من حياته تبعثرات يصعب إعادة ترتيبها في الذهن، إلى ضغط صرخته المحتبسة في روحه بفعل آلامه كل آلامه إنها حالة شبيهة بحالي الآن، لا أدري كيف أصرخ في وجه الحماقة، إني أدرك أنه يصعب على ضابط سام قياسا إلى ما مضى من تلك الحياة أن يفصل لحظة عن أخرى كعزل عنصري الماء، فتلك هي المعضلة تذكاراته مهما يبدو بعض عناصرها قد فصل لهذا السبب أو ذاك لما تفرضه غالبا هذه الرقابة الذاتية المشقية الناخرة، فإنها تغمرني كلها، أني اتخيلها "[18] ، فهذه المواقف التي يرصدها الابن، هي حيلة منه لتجنب المضايقات ولتجنب التصريح المباشر الذي قد يؤدي به إلى تصادم حقيقي مع الجهات الأخرى، لكن الرواية هنا تطرح نفسها– بعيدا عما ترويه– في شكل عنصر مقاوم مؤس لإيديولوجيا الثورة الحقيقية المبنية على الوفاء والتضحية إنها " فهم دقيق بالنصوص أو الخطابات التي تشخص المواقف الفردية والقيم المعبرة عنها من جهة وكذا خطاب للمقاومة وأشكال ردها على بُنَى الهيمنة ومصوغات خطابها من جهة ثانية، وهذا التشخيص لا يبقى حبيس الموضوعات المعبّر عنها، وإنما يمتد ليستوعب العلاقات الروائية ومقوماتها الجمالية "[19]، فالجمالية التي تطرحها هذه الرواية تكمن في تسييج الحوادث بكوامن المتخيل أن عن طريق استحضار الأحداث المرجعية وتوظيف تفريعاتها المختلفة، فالمعارك هي حقائق، لكن الدقة في الوصف هي من خلق المتخيل، لأن التاريخ لم يعطها حقها.

الرواية ترد الاعتبار للمجاهدين الذين حرروا الوطن من خلال إحاطتهم بهالة قدسية أسطورية شاعرية " كولونيل الزبربر يسترجع، وذاك أمر غريب جدا، كما يقول، لم يساوره من قبل قط، أن وجوه كثير من رفاق والده مولاي النازليين من الجبال بالبزة والسلاح إذ وطئت أقدامهم شوارع المدن والقرى في استعراضات النصر تلك وسط مد بحار من الزغاريد والهتافات والدموع وخفق الرايات وأصوات الأناشيد وأبواق السيارات وايقاعات آلات النقر والنفخ والنحاس والوتر الموسيقية، كانت كأنها فعلا مما تخيله لصور ملائكة حطهم الله آية سرعان ما راحت مع جزر الأفراح، مثل أقنعة زينة تتذاوب لتسفر عنها حقيقتهم البشرية كان كأطفال الاستقلال في قريتهم والآخرين كلهم، حمل راية النجمة والهلال وهتف: تحيا الجزائر"[20]، فهذه الهالة المجازية التي ألصقتها الرواية بالمجاهدين على أنهم ملائكة، تتجاوز حدود الواقع، وتعبر عن الحس الوطني للشعب في استقبال ثوار الأمس وهي حالة يمكن تفسيرها بما حُقّقَ للشعب الذي عانى من ويلات الاستعمار، بل لترسيخ نوع من الوعي المتعالي، حتى يبقى الشعب وفيا لدم الشهداء " وكان والده مولاي أجابه: الشهداء وحدهم تتبدل وجوههم إلى هيئة ملائكة لأنهم لا يموتون، لمَّا سأله في يوم من أيام عطلته الربيعية في سنته الرابعة في مدرسة أشبال الثورة لماذا تغير كثير ممن عاهدوا على ألا يخونوا الأمانة"[21]، هذه الهالة هي من يُمَكِّنُ أمثال الابن وغيره في تعميق الحس الوطني ومحاولة المحافظة على منجزات جيش التحرير الوطني، فيغدو الشهيد (البطل) رمزا وأيقونة لكل الشعب وبالأخص الأفراد المنتسبين إلى المؤسسة العسكرية.

تتسارع أحداث الرواية لتنتقل بعض التناقضات أو المفاهيم التي كانت محل خلاف، في قالب تعبيري جمالي، ليصبح التاريخ المقدم في الرواية " إعادة قراءة بهدف التقصي أو الاتمام أو التصحيح أو الاختزال فالتاريخ لا ينقل كل ما حدث، بل أبرز ما حدث "[22]، وهذا ما تقدمه الرواية في نقلها لأحداث ومجريات الثورة " تلك التي كان والدي سمع بعضها من شفتي العمة ملوكة بحبكة فائقة، فراح يحييها في خياله إحياء ما كان مضى من سيرة جدي قبل الحرب وخلالها، مشاهد من طفولته،

هنالك في أرض أجداده وآبائه، بما كانت تحمله فصول السنة الجميلة، حتى في قسوتها، مع أقربائه وأقرانه، يتعلمون بين المدرسة القرآنية وبين المدرسة الفرنسية، يمشون أو يركضون في آفاق لا تحدها سوى الغابات البعيدة وجبل الزبربر الداني"[23]، فهذه الأحداث المتخيلة في نفسية البطل، حول ماضي نضال والده، والطرق والمسالك التي كان يقطعها تعد بمثابة جو من التواصل النفسي، وتصحيح وملئ فجوات لم تدونها الأحداث الرسمية.

لأن المتخيل وحده " القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه"[24]، فإن الانتقال في الرواية إلى ذكر حياة المجاهد "مولاي بوزقزة" يمثل نوعا من المعرفة الجديدة التي تسلط الضوء على خبايا الثورة " إنه لتلك الفراغات في سرد سيرة جدي، ظننت أول مرّة أن والدي يكون هو من غم عليها بالقطع قبل أن أعزو ذلك إلى داع ذي صلة بأسبقية ظرف الحرب، فمن غير المنتظر من جندي مثل جدي في جيش التحرير يخوض مواجهة نظامية، أن يصرف وقتا لاسترجاع ذاتيات لن تجد من يهتم بها، كما يكون ظن، وقد خامرني أنه قد يكون هناك بعض مما دونه قد أتلف أو ضاع، لا غير"[25] .

ويؤسس السرد للمهمشين من ضحايا الثورة، أولئك المجاهدون الذين قدموا النفس ثمنا للاستقلال لكن التاريخ أهملهم " بعد يوم عاد مع فوجه إلى موقع المعركة الجانبي، فوقف على جثث رفاق واجهوا الزحف بصدورهم، عاين بألم عصر قلبه، من منهم مزقتهم القنابل اليدوية خاصة، آثر دفنهم جماعيا، أنشد جنود الفوج في استعداد (من جبالنا)"[26] ، إنه الوجه الآخر من المآسي التي خلفتها الحرب التحريرية، إنه إماطة اللثام عن جرائم فرنسا، غير أن الخيانات والاختراقات تأخذ نصيبها كذلك، إذ عمل المتخيل على فضحها وكشفها للقارئ، مبعدا كل الاعتبارات الشخصية أو الحساسيات الموجودة، رغم وجودها في كتب التاريخ، لكنها تبقى مجرد تقديرات نسبية بخاصة انضمام من كانوا يعملون تحت العلم الفرنسي، إذ تتماهى الرواية مع هذا الأمر لتكشف النوايا الحقيقية لمثل هذه الاختراقات " ها هو مولاي بوزقزة، راجعا طريقه نحو المخيم، يحدث نفسه إنه هو وأنطوان قرّبتهما إلى بعضهما

بعضا مشاعر إنسانية، فإن العسكري الألماني هانس، وقد أصبح في حل من مسؤوليته، بعد أن حوله بيد النقيب خطابي قبل أشهر إلى مقرّ قيادة الولاية، إنما تسرب إلى جيش التحرير فرارا من فيلق اللفيف الأجنبي، ليس لاقتناعه بشرعية حرب الجزائريين وعدالة قضيتهم، ولكن ليقف على معنويات التعداد ويقترب أكثر من قيادة الولاية ليفتح وسطها ثغرة اقتناعا بسياسة الجنرال "[27]، بل كادت هذه الاختراقات أن تهدد وحدة الجماعة لولا تفطن بعض المجاهدين لهذه الحيل .

2. نقد تمركز التاريخ:

تنتقل الرواية في قسم آخر إلى مرحلة ما بعد الاستقلال التي شهدت بعض الأحداث، التي حاول المتخيل إغناءها ورسم صورة جديدة ومغايرة لها لأن الرواية تمتلك القدرة عل قول ما تريد " لأنها أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيَّلة توهم المتلقي بأنها تقدّم نظرة للعوالم الحقيقية ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها من جديد بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى في الوقت نفسه عن وظيفتها التمثيلية "[28]، وهذا ما يتجلى في الرواية عن طريق تأليف حقائق جديدة بالنسبة للقارئ؛ فالجزائر نالت استقلالها بعد حرب وتضحيات كبرى، إلا أن الذي حدث هو اختلاف أصدقاء الأمس فيما بينهم، إذ في ظل هذا الموقف نجد "مولاي بوزقزة" يقف حائرا مذهولا أمام هذا الواقع الجديد الذي أفرزته معطيات جديدة، مما يجعل الحفيدة والوالد ينقلان عنه هذا الأسى والحزن " فالوالد كولونيل الزبرير قبلي لا بد أنه أحزنته حسرة جدي مولاي بوزقزة وهو ينشر على حبل النسيان بعض ما لطخته حماقات إخوة السلاح، فإنه لم يكن يتوقع، سجل ذلك أيضا أن يكون أول صيف للاستقلال بداية فتنة أخرجت ثقل ما ظل متسترا عليه خلال الحرب، حتى كما استتب الظن عند ذا وذاك، لا تلثم قداسة الثورة "[29]، فحب المصلحة كان وراء أزمة خطيرة كادت تنسف جميع التضحيات التي قدمها الشعب الجزائري في سبيل نيل حريته وتدخل البلاد في حالة فوضى، لكن قداسة الثورة جنبت البلاد فتنة عظيمة.

تنتهي الحياة العسكرية لهذا المجاهد جراء رفضه لبعض المواقف التي اعقبت الاستقلال الوطني، إذ يعلن رفضها صراحة مهما كلفه الثمن " بعد الذكرى الثانية للاستقلال، غادر النقيب مولاي الحضري المكنى بوزقزة، كل حياة لها علاقة بشؤون الدولة لاحقا، كان سيسجل أنه لن يبرأ من جرح إعدام العقيد شعباني ذروة اللامسؤولية ! خالص العبثية أيضا، فشرف جندي مثله كان لن يسمح له بأن يزكي خرقا فادحا كالذي وقع في حق ذلك العقيد، ولا بد أن كولونيل الزبربر النجل، من بعده يكون تألم يوم عرف الحقيقة "[30]، إن هذه الشخصية الهامشية التي تطرحها الرواية تعتبر رمزا مشحونا ومكثفا لكل الأصوات الأخرى التي لم تنل حضورها في الكتابة التاريخية الرسمية، لكن المتخيل أتاح للقارئ معرفة جديدة لبعض الذين عانوا من سلطة المركز(التاريخ) ولم ينصفهم التاريخ الرسمي ولم يعطهم الفرصة للتحدث، يمثل هذا الرفض الذي يبديه المجاهد هو رد على كل المقولات التي أرادت الإساءة لجيش التحرير والأصوات التي رأت أن انحلال جيش التحرير يكمن في عدم قدرة منتسبيه على والانضباط وعدم تنفيذ الأوامر، فبفعل قوة المتخيل وقدرته في رصد حياة هذه الشخصية، والتي تمثل " قوة إضافية للتعلم الراصد المتابع، قوة تسمح له بأن يتجاوز كثيرا من الخطوط التي وقف أمامها المؤرخ مقيدا "[31]، ولم يستطع تجاوزها، تمكنا من تصحيح ما كان مبهما أو مجهولا لدى القارئ؛ لأن وظيفة المتخيل تتجلى في " تركيب المادة وتنظيم العلاقة بينها وبين المرجعيات الوقائعية بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيرا من مكوناتها وبخاصة الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والفضاءات "[32].

تقوم الرواية في هذا المقام بعملية تأويل " تتمثل في الاسقاط والتكييف وإعطاء العمل الروائي دينامية خيالية تؤسس قضايا الماضي، قصد تحرير التاريخ من الفكر الأحادي ومن السياق العام، فالروائي في هذا المدار يتجاوز حدود التاريخ ليشتغل على النص السردي على حافة المكتوب والمغيب وهذا بواسطة فعل القراءة كشريك وجودي في تمثيل المعنى الرمزي والمجازي للحكاية أو القصة، فيتحول المعنى

التاريخي إلى قراءة مضادة كاشفة عن تحولات السلطة والواقع، وبهذا المفهوم تغدو الكتابة تورط مربك، ومغامرة مستحيلة لمباغتة الصمت والغياب ففي هذه الحياة أشياء كثيرة تضيع وتنسى لا يهتم بها مؤرخو الزمن"[33]، في هذه الحالة تقوم الرواية بقراءة فترة تاريخية محددة، أو لحظة زمنية معينة، وتعيد تفتيتها داخل نصه الروائي، وذلك بشحنها بتأويلات مختلفة فالرواية تقرأ ما بين السطور، وما كتبه المؤرخون، وما تجاوزوه، كما تفضح التاريخ الرسمي وذلك بإيجاد تاريخ مضاد ينطلق من الهامش والمسكوت عنه.

من هذه الزاوية تطرح الرواية قضية عزل وإعدام (العقيد شعباني)، حيث تصوّر لنا اللحظات الأخيرة من حياة هذا الشخص.

تتلخص الحكاية الأصلية حول هذا العقيد فيما يلي: " بدأ العقيد محمد شعباني، قائد الولاية السادسة، الذي كان مقربا جدا من محمد خيضر يتمرد على بومدين في عام 1964م، وتم ايقافه في جوان من ذلك العام، وحكمت عليه محكمة عسكرية معينة من طرف بومدين بالإعدام، وقد اقترح بومدين على بن بلة الذي كان رئيسا للدولة الامتناع عن إصدار عفو رئاسي عنه وهو ما حصل بالفعل، فأقدم الجيش على إعدام شعباني حالا، وقد عرفت سنة 1964م تسابقا إلى السلطة بعدها "[34].

تعتبر هذه الحكاية الرسمية أو المدونة في التاريخ حول إعدام العقيد (محمد شعباني)، وهي نفسها التي تتناولها الرواية، لكن بطريقة فنية جمالية، تعطي صوتا مركزيا للعقيد الذي لكن الرواية تتعامل مع هذه القضية بطريقة فنية جمالية فنجد حضور كل مكونات السرد التخييلي المعروفة كالفضاء والحوار والشخصية والزمن.

الفضاء داخل الرواية هو " ذلك الإطار الذي تتحرك فيه شخصياتها سواء أكان إطارا طبيعيا(الغابات، الصحراء)، أو مصنوعا (منتزه، مدينة، بيت...) والروائي حين يرسم الفضاء، يحمل القارئ إلى عوالم متخيلة، ويبث فيه الإحساس، بأنه يحيا فيها وينتقل في انحائها "[35]، والفضاء في الرواية هو السجن وساحة الإعدام التي نقل إليها العقيد " فإن العقيد السجين، كان ما إن صرصر مرتاج باب زنزانته رقم 62، حتى قام من سريره، لابد بإحساس وخزة في القلب سرعان ما أذهبها بشهقة عميقة،

واستقام كما تقتضيه لياقة ضابط سام ثم خرج ثابتا بين عسكريين، ناغما خطواتهما مع خطواته في إيقاع خشن أيقظ رواق الموت عند باب مخرج سيدي الهواري "[36]، فالسجن المرتبط بالقيد والأسر، يغدو في هذا المقطع مكانا أوسع على قاطنه، إذ يخرج المتخيل هنا نحو مرام بعيدة فالمكان لا يضيق على صاحبه، بل يتسع، حتى رمزية الرقم المخصص للزنزانة مرادفة لتاريخ الاستقلال، وكأن هذا السجن هو استقلال للعقيد مما قد يقع مستقبلا، لقد أدى الفضاء في هذا الموضع" إطار تمثيلي، خلق عالما خياليا محضا، وأحاط الحدث بجو خاص، كما يسلط الضوء عليه { الحدث} أو لكشف طبائع الشخصيات"[37] ، فهذا الفضاء كما أشرت من نسج المتخيل، فلا أحد يعلم أين سجن العقيد أو رقم زنزانته، لكن المتخيل سد هذه الفجوات.

والجانب الثاني في هذه الأحداث حول الإعدام هو الحوار الذي تم ذكره بين العقيد وجلاديه؛ والذي يعد " تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع "[38] ويتجلى الحوار في الرواية في سياقين الأول خلال اقتياد العقيد إلى ساحة الإعدام:

"– ما اسمك أنت.

– حضرات، لا يمكن نحن ملزمون بعدم التحدث إليكم.
– ومع ذلك أنت تتكلم.
– تقديرا لشخصكم.
– كنت في صفوف جيش التحرير.
– سيدي.
– اسمك
– رابح
– عرفت جنودا كثيرين في الولاية بهذا الاسم.
– نحن نحترمكم، حضرات.
– برهن.

- نعم حضرات
- أريد أن أعرف كم هي الساعة
- إن أراد زميلي
- الرابعة وأربعون، هذا آخر كلام بيننا حضرات
- شكرا "[39] .

ففي هذا المقطع الحواري تظهر قوة شخصية العقيد الذي استطاع نقل الخوف إلى سجانيه، ثم تنقل الرواية آخر الكلمات التي تفوه بها مع جلاديه قبل إعدامه:

" – أحب أن أرى آخر لحظة من هذه الحياة الجميلة، ألا تسمع السماء تقول لي: اهلا بك !

- يمكنك أن تطلب العفو من السيد رئيس الجمهورية.
- لن أمنحه هذا الشرف.
- هل ترغب في شيء ما.
- أبلغوا رفاقي أن يرعوا والدتي المريضة.
- فقط! انقلوا جثتي إلى أوماش مسقط رأسي "[40].

في هذا المقطع تبدو تلك الهالة التي أرادت الرواية ربطها بحوار العقيد مع جلاديه فقد رسمته كموجه للحوار لتدل على مكانته العالية، وتسقط صفة الخيانة التي رُسِمت له؛ بل وجهت رسالة مشفرة للقارئ حتى يبحث عن الحقيقة، إذ حول الحوار في هذه النقطة " الشخصية إلى شيء موضوعي فينظر إليها من وجهة نظر جديدة "[41]، تعيد كشف المسكوت عنه في قضية العقيد .

أما عن حضور المشهد في الرواية، فهو " أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات أثناء الأحداث المهمة "[42]، ويتجلى التصوير المشهدي في هذه الرواية في لحظة إعدام العقيد " يتراجع القائد نحو الفصيل – لا أحد يستطيع الآن أن يتحمل ثقل هنيهة الصمت هذه، إنه يستقيم، يستعد يصمد أن لا يصيب صوته تصدع، إنه يوعز أخيرا، خلف در ! فيما العقيد محمد شعباني يبتسم راحلا إلى لحظة أن وضع ضاحكا قبعته العسكرية على رأس والدته فأدت له تحية وبسمة، إنه

لا يسمع الأمر الصادر (صوب ارم) "[43]، ففي هذا المشهد تعرفنا على حال العقيد أثناء رميه بالرصاص، إذ أسس المتخيل لشخصية أسطورية في طابع درامي بعيد عن الواقع فقوة شخصيته هي التي جلبت له الموت كما أُتيحت لنا معرفة ما حدث بعيدا عن سلطة الحقيقة.

أما إذا عدنا للحديث عن الشخصية في هذا الموقف فهي شخصية تاريخية، لكن الرواية تتعامل معها بنوع من السهولة والمرونة، عكس المعمول به فالتعامل مع " الشخصية التاريخية يكون حذرا، إذ لا تشرك إشراكا مباشرا بالحدث، بل تفتعل تصرفات هذا النوع من الشخصيات، عكس الشخصيات المتخيلة التي تلعب دورا أساسيا، إذ تبقى الشخصيات التاريخية إطارا تنفد الأحداث من خلاله"[44]، لكن الرواية تتعامل مع شخصية (العقيد شعباني) تعاملا سلسا، بل تجعل صوته مركزيا وأصوات الجنود خافتة لا تستطيع أن تقاوم، على العموم هذا المشهد المتخيل إنما جاء لبعث هوية الانتماء ولكشف بعض الحقائق، بل ربط الصلة بين الماضي والحاضر وحتى يعري زيف الاتجاه الذي حاول جعل التاريخ الأحادي إيديولوجيا تحترمها الجماهير دون مقاومة أو طرح تساؤل بسيط فلا ريب " أن الراوي يطرح نقدا سياسيا لمجتمعه وفي الوقت نفسه يقدم رؤية مستنيرة له، معنى هذا أن الرواية بحكم مضمونها الاجتماعي أو التاريخي تقدم نقدا للواقع ورؤية مستقبلية له في آن واحد "[45] وهذا ما أرادت الرواية قوله أن تاريخنا مبهم وغامض يجب مناقشته من جديد والسماح للقراء اكتشاف جميع خباياه.

استنطقت الرواية سياقات تاريخية وأسست على إثرها أحداثا وشخصيات ملأت بعض الفجوات التاريخية، وهذا كله بهدف التأسيس لوعي إيديولوجي جديد يقوم مقام الوعي الزائف، من خلال التذكير والتركيز بمنجز أو محكي الثورة، وجعل التاريخ محركا هاما في بلورة التجارب الفكرية والاجتماعية والثقافية لحركة المجتمع الجزائري خاضعة لسلطانه فـ" إلقاء النظرة هو نوع من التفسير الخاص لتاريخ الثورة، وهو ذو أهمية أساسية يعبر من خلاله عن الهدف من كتابة التاريخ روائيا، وأن ما وصلت

مجلة إشكالات ISSN: 2335-1586
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018 رقم العدد التسلسلي 14

إليه الجزائر بعد الاستقلال سمح بإلقاء نظرة على أخطاء التاريخ، وفي الوقت نفسه حكم على المضمون الاجتماعي للثورة والتطور السياسي الذي أعقبها "[46].

3. عنف التاريخ وهاجس الهوية:

تتشكل الهوية من رحم التاريخ وتبرز من خلال تناقضاته لأن " جزءا كبيرا من البشرية يسعى للتحرر مما يتعرض له من استبداد التاريخ، ولا يُعدُ السبل القصيرة لذلك، إلا أن هذه السبل التي يهتدي إليها هي بالذات تلك التي توفرها آخر الأشكال المتحجرة من التاريخ "[47]، من هذا المنطلق يؤدي التاريخ دورا هاما في تحديد هوية الجماعة إذ " يشكل منطلقا لتحديدها وتتجذر هوية الجماعة في تاريخها، ويبرز تاريخ الجماعة وآثاره في صيغ مكتوبة كما يتجلّى في تقاليد الجماعة، وأساطيرها وحكاياتها، وينطوي ذلك التاريخ أيضا على الأحداث الفردية والجمعية، وعلى صورة أبطالها التاريخيين، كما يشتمل على صورة الحياة السياسية للجماعة وآثاره في تنظيم الوسط الحيوي، والبنية الديمغرافية والنشاطات الراهنة، والبنية الاجتماعية وأخيرا الآراء، الاتجاهات والمعايير السلوكية، وموروثات الماضي "[48] .

لكن التاريخ المقدم في الرواية يجعل البطلة تراجع معتقداتها وتراجع هويتها التي كانت قائمة على أحداث مزيفة؛ البطلة "الطاووس" كانت قبل أن تستلم المخطوط جاهلة ما يحدث، أو كانت تعاني نقصا في الهوية، غير أن هذا المخطوط يعيد لها الأمل من خلال وقوفها على الماضي وتمكنها من فهمه، عند اضطلاعها على التاريخ المنسي فدراسة الماضي " تسهم في فهم الحاضر بشكل أفضل، وذلك لأن بناء المجتمع الحالي له أصول في الماضي وكلما تحسنت معرفتنا بهذه الأصول أصبحنا مهيئين بشكل أفضل للتغلب على الصعوبات التي تواجهنا "[49] وهذا بفعل هذه الذاكرة التي قدّمها الجد والأب فاستطاعت تفسير الماضي وكشفت الغطاء عما أغفل في غياهبه.

تسعى "الطاووس" من خلال سرد هذه الأحداث إلى محاولة ربط الأجيال_ وهي منهم_ بتاريخ ثورتهم، ولو على حساب ما هو متعارف عليه، فالجد نقل التاريخ بدقة وأمانة، وما عليها إلا أن تنقله كما هو لترسيخه، فهذه الوقائع المروية كانت مغيبة

عن ذاكرة الأجيال، لأجل معرفة ما كان عليه الرعيل الأول والثاني من الثوار بعيدا عن كل المغالطات المنقولة ضدهم " مولاي بوزقزة كما يذكر في كراسته، لم يشغله الجانب السياسي من الحرب إلا نادرا، فجنوده يعرفون ذلك، وإن هو اهتم به فإنما فحسب في تلك اللحظات التي يبدي خلالها رأيه لقائد الولاية إن طلبه إليه كغيره من مسؤولي الفصائل، ولو أنّه كما سجّله ظل يشعر أن حربا كهذه تُحَتِّمُ أن لا يكون الفصل بين المسؤوليات بتلك الصرامة؟ إنه يسميها الجمود "[50]، فهذا الجندي رغم أنه يعارض بعض السياسات إلاّ أنه يبقى وفيا للقيم الكبرى كالإخلاص والولاء، وهي مميزات تشجع الجيل الحالي على التمسك بوحدة وطنه.

إن هذا الاعتراف عن معارضة "مولاي بوزقزة" لبعض التصرفات المتبعة تجعل القارئ يدور حول الجوانب المغفلة من الثورة التي تقوم بسردها " أسرّها مولاي بوزقزة بمغص قابض، قاوم أن لا يفلت منه على لسانه ما كان سيسجله في كراسته، يُعدمُ سي مسعود سي هاني في العام الأول : 25 أكتوبر 1955م، غيرة من وسامته وذكائه؟ تصفية، كي لا يكون خليفة القائد المقبوض عليه، لأنه آت من ناحية أخرى، مضحك محزن أن تُلَفَّقَ له تهمة تعاطي الشذوذ، وكيف لقائد محنك مثل بن بولعيد أن يقتله في العام الثاني 22 مارس 1956م، جهاز راديو مفخخ ألقته طائرة العدو جيء به إليه في كازمة ليجرب تشغيله، وبعده يقع القائد زيغود يوسف في العام الثاني: 25 ديسمبر 1956م في كمين نصب له هو وسبعة من رفاقه في دورية معادية في أحد المنازل المعزولة !؟"[51] ، هذه الحوادث تطرح سؤال الحقيقة والانتماء وتبعثه للبحث عن إجابات تسد بها هذه الفجوات المبثوثة في الذاكرة لأن الهوية لا تكتمل إلا في ضوء وضوح الرؤية التاريخية.

ثم تواصل "الطاووس" ملئ ثغرات الذاكرة وشحن هويتها بالتاريخ، بفعل ما تجده من مستجدات كانت مغيبة عنها " في الكازمة الآن، يضيف مولاي بوزقزة: وكيف يسقط القائدان عميروش وسي الحواس في العام الخامس 29 مارس 1959م في كمين قاتل نصبه لهما العدو، لدى محاولتهما عبور الحدود الشرقية؟! "[52] ، قد تبدو هذه الاعترافات خطيرة، وتسبب أزمة نفسية لقارئها، لكن الصدع الذي تحدثه والأسئلة

التي تطرحها تمكن من ترميم ذاكرتها، وبالفعل ينجح هذا الاعتراف في جعل "الطاووس" تفتح سجل ذاكرتها لتطرح تساؤلات عن مصير (العقيد عميروش) " أنا لا أعرف غير شارع باسم العقيد عميروش، أتذكر أني تغديت في مطعمه الجامعي ذات مرة مع حكيم "[53] ، فهذا الاعتراف أو سرد الذاكرة المغيبة مكنها من فتح فجوة مهمة، وهي محاولة بعض الأطراف تغييب بعض من صنعوا التاريخ من الذاكرة الوطنية، وبالتالي طمس جانب مهم في البعد التاريخي الهوية الوطنية.

تطرح الأحداث التي تقرأها "الطاووس" عن الخيانة والدسائس والمؤامرات التي مست تاريخ الثورة، مجموعة من الأسئلة في ذاكرتها، فهي في هذا المقام تمثل جيل ما بعد الاستقلال، مما يجعلها تقيم علاقة حوارية مع التاريخ لإدراك هويتها " أنا الحفيدة، صار لي أن أبلغ هذا العمر كله أربعا وثلاثون سنة الآن، لأعرف أن رابح زواوي الذي أصبح ضابطا في الجيش الوطني، كان ضمن الفرقة الخاصة التي أمّنت نقل العقيد الأسير من سجنه إلى موقع إعدامه، قبل ثمانية وأربعين عاما! "[54] ، فالحفيدة تؤسس لتاريخ جديد أو مُكوّن يحل محل القديم في هويتها المتصدعة، والتي بالرغم ما أحدثته هذه الاعترافات من ألم إلاّ أنها نفست عنها قليلا وأراحتها لمعرفتها لهذه الحقائق، وكأن هذه المستجدات قد أحدثت بُعْدًا جديدا في كينونة "الطاووس" فالتاريخ أعاد تحبيك وتشكيل هويتها من جديد لِأَنَّ " الهوية تكون عرضة للتحبيك أيضا، فثمة جماعات لا تمثل وجودها الخاص إلاّ من خلال سردها الخاص أو تحبيكها الخاص لتاريخها، وهذا التحبيك هو ما يدعم هويتها ويعيد تكوينها "[55] .

فبفعل ما قرأته أعادت مراجعة بعض ما كانت تؤمن به، ولو سببت لها هذه الاعترافات التي تركها الجد بعض الوجع الذي يدل على بعض أخطاء تاريخ الثورة " مهمومة بحيرتي، مثل والدي بلا شك، في ما جعل جدي يتجنب أن يُمَجِّدَ شيئا من فعله هو، ها أنا أسمع صدى قوله يتلاشى في أعماقي: آخرون ضحايا عدوان استمر قرنا واثنين وثلاثين عاما، هم الأحق بذلك، فأنا ما انفككت انتظر منذ وعيت وجودي التاريخي، أن يعاد لحرب التحرير مجدها المسلوب قلت ذلك لحكيم، قبل ليلة، إذ تحيّر لي في فراش نومنا، ولكن ما هذه الكآبة "[56] ، فالتاريخ تربطه

"الطاووس" بوجودها، فيشكل لها هما كبيرا، فهو ملازم لنفسها، ويحل محل جميع المكونات الأخرى كالذهنية، والبيئة الجغرافية والإيديولوجيا ورغم هذه المعلومات تبقى "الطاووس" فخورة بتاريخها متمسكة به لأبعد الحدود " ونهاية؟ لم أتصور، إني أسترجع في صمتي أن أكون حفيدة لجد بتلك الشمائل من الشجاعة الميدانية غير الخارقة ولكن العامرة إنسانية استثنائية ومن السخاء الكتوم والعفة الآسرة وهذه القدرة الصلبة على الصمت، ها أنا أصغي إلى صوته العميق..."[57].

أبانت الرواية أن الهوية الجزائرية محصورة في دائرة سردية كبرى ممثلة في الثورة التحريرية، فالثورة في الرواية أعادت رسم ملامح جديدة للإنسان الجزائري من خلال شخصية " الطاووس" وأعادت الثورة رسم ملامح وجوده، في ظل التزوير الفاضح والطمس الممنهج الذي مُرِس ضده.

خاتمة:

من خلال ما تقدم يمكن أن نصل إلى مجموعة من النقاط:

- تتجلى علاقة الرواية بالتاريخ؛ في كونها تأخذ منه ما تشكل به نصا يتآلف فيه التاريخي بالروائي بغية تحقيق نوع من الحوارية بين التاريخ والجوانب الفنية الجمالية في المتخيل.
- تتعالق هذه الصلة بواسطة المتخيل الذي يعمل في الغالب على سد الفجوة التي قد حدثت أو أغفلها المؤرخون، أو أرادوا تجاهلها لما تحمله من مقدّسات لا يمكن المساس بها.
- تعمل الرواية في هذا المستوى على كشف وتفكيك المسكوت عنه في التاريخ الرسمي، وكأنها تقيم تاريخا موازيا لما حدث أو ما تتمنى أنه حدث.
- قدمت رواية (كولونيل الزبربر) سردية بديلة للثورة، كشفت المضمر ورسمت الثورة في جو أسطوري وسدت الفجوات الواردة في التاريخ الحقيقي.
- وجهت الرواية نقدا مبطنا للمرويات المركزية وبخاصة لما حدث لأن التاريخ قد كتب بنظرة أحادية استأثرت بها أطراف معينة وأقصت أطرافا عديدة.

- قدمت الرواية قضية العقيد (محمد شعباني) في شكل متخيل أعاد رسم مشهد دقيق للحظات الأخيرة من حياته وفق رؤية سردية خاصة، تمكنت الرواية كشف ما أُغْفِلَ وقدمت إضافات للقارئ في قالب متخيل.
- تتأثر الهوية بالمجريات التاريخية، لأن الهوية شكل زئبقي فهي تتعرض للتعديل باستمرار فقد قدمتها الرواية عن طريق معاناتها من عنف التاريخ، الذي يشحنها بمعارف جديدة كانت تجهلها مما جعلها في بحث مستمر عن كينونة خاصة بها.
- بينت الرواية أن التاريخ يظل عنصرا مهيمنا في حياة الفرد الجزائري مهما كانت حقائقه، فأسئلته المقلقة تظل مسيطرة على كينونة الفرد.
- لا يمكن الجزم بأن هذه العناصر المستخرجة هي كل ما تضمنته الرواية، بل تبقى هذه التمظهرات المقدمة محاولة بسيطة وفقط.

هوامش:

[1] – محمد نجيب العمامي: " التنازع بين المتخيل والمرجع في الرواية التاريخية "، أعمال ملتقى الباحة الأدبي الخامس: الرواية العربية: الذاكرة والتاريخ ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص 27.

[2] – آمنة بلعلى: " الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله "، أعمال ملتقى الباحة الأدبي الخامس، ص 257.

[3] – ميلان كونديرا: الستارة، ترجمة: معن عقل، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2006، ص 60.

[4] – محمد القاضي: الرواية والتاريخ – دراسات في التخيل المرجعي–، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 149–150.

[5] – إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2012، ص 191.

[6] – محمد القاضي: الرواية والتاريخ – دراسة في التخيل المرجعي–، ص 150.

[7] – رزان محمود إبراهيم: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2012 ، ص46.

[8] – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 12.

[9] – عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ– سلطان الحكاية وحكاية السلطان–، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ط 1، 2010، ص 102.

[10] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص137.

[11] – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، ص 83–84.

[12] – عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 220.

[13] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر (رواية)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2015، ص18.

[14] – إيمان العامري : " صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية "، مجلة البحوث والدارسات الإنسانية، جامعة 20 أوت سكيكدة، ع10، 2015، ص 173.

[15] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 19.

[16] – المصدر نفسه ، ص 20.

[17] – محمد شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، ط 3، 1997، ص 77.

[18] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 22.

[19] – إدريس الخضرواي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص 119.

[20] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 24–25.

[21] – المصدر نفسه ، ص 25.

[22] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، ص 137.

[23] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 56.

[24] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ– بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، ص 188.

[25] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 56–57.

[26] – المصدر نفسه ، ص 66.

[27] – المصدر نفسه ، ص 68.

[28] – عبدالله إبراهيم: السردية العربية الحديثة – تفكيك خطاب الاستعمار وإعادة تفسير النشأة –، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص08.

[29] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 171-172.

[30] – المصدر نفسه ، ص 177.

[31] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ– بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، ص 137.

[32] – عبدالله إبراهيم: " الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية "، مجلة علامات، النادي الثقافي والأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع22، أكتوبر 2002، ص03.

[33] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2006، ص 171.

[34] – عبد الحميد براهيمي: في أصل المأساة الجزائرية (1958–1999م)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 96-97.

[35] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 127.

[36] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 178.

[37] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص128.

[38] – المرجع نفسه، ص79.

[39] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 178-179.

[40] – المصدر نفسه ، ص180.

[41] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 82.

[42] – المرجع نفسه، ص 154.

[43] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 180.

[44] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية –، ص 144.

[45] – طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2002، ص14.

[46] – آمنة بلعلي: " الرواية الجزائرية بين تخييل التاريخ وتأويله "، ص263.

[47] – داريوش شايغان: أوهام الهوية، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص70.

[48] – أليكس ميكشيللي: الهوية، ترجمة: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص 24.

[49] – رأفت الشيخ: تفسير مسار التاريخ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص 16.

[50] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 97.

[51] – المصدر نفسه، ص 128-129.

[52] – المصدر نفسه ، ص 129.

[53] – المصدر نفسه ، ص 129.

[54] – المصدر نفسه ، ص 177.

[55] – نادر كاظم: الهوية والسرد – دراسات في النظرية والنقد الثقافي–، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016، ص 130.

[56] – الحبيب السايح: كولونيل الزبربر، ص 181.

[57] – المصدر نفسه ، ص 298.

قائمة المراجع:

أولا: المصادر:

1. الحبيب السايح: كولونيل الزبربر (رواية)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2015.

ثانيا: المراجع:

2. نادر كاظم: الهوية والسرد – دراسات في النظرية والنقد الثقافي–، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016.
3. محمد نجيب العمامي: " التنازع بين المتخيل والمرجع في الرواية التاريخية "، أعمال ملتقى الباحة الأدبي الخامس: الرواية العربية – الذاكرة والتاريخ–، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
4. آمنة بلعلى: " الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله "، أعمال ملتقى الباحة الأدبي الخامس: الرواية العربية – الذاكرة والتاريخ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
5. ميلان كونديرا: الستارة، ترجمة: معن عقل، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2006
6. رأفت الشيخ: تفسير مسار التاريخ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، د ط، 2000.
7. أليكس ميكشيللي: الهوية، ترجمة: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

8. داريوش شايغان: أوهام الهوية، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
9. طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2002.
10. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
11. عبد الحميد براهيمي: في أصل المأساة الجزائرية (1958–1999م)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
12. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2006.
13. محمد شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، ط 3، 1997.
14. إيمان العامري: " صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية "، مجلة البحوث والدارسات الإنسانية، جامعة 20 أوت سكيكدة، ع10، 2015.
15. عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
16. عبدالله إبراهيم: السردية العربية الحديثة – تفكيك خطاب الاستعمار وإعادة تفسير النشأة – ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
17. عبدالله إبراهيم: " الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية "، مجلة علامات، النادي الثقافي والأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع22، أكتوبر 2002.
18. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.
19. عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ– سلطان الحكاية وحكاية السلطان–، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ط 1، 2010.
20. فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العري ، الدار البيضاء، المعرب، ط1، 2004.
21. رزان محمود إبراهيم: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2012.
22. إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، 2012.
23. محمد القاضي: الرواية والتاريخ – دراسات في التخيل المرجعي–، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

تمثيلات الذات الأنثوية وعلائقيتها في رواية "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي

Representations of Female personality and its Relevance in the Novel *Nadi Sanawbar* by Rabiaa Djalti

أ/ لمياء عيطو
جامعة العربي بن مهيدي / أم البواقي
الايميل: lamia.aitou@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2017/11/25	تاريخ المراجعة:2017/11/26	تاريخ القبول2018/03/11



يروم هذا المقال دراسة ثنائية الخفاء والتجلي / المضمر الظاهر، في رحلة بحث ومكاشفة لعذابات الذات الأنثوية وتشظياتها داخل مجتمع بطريركي طمس هويتها، واحترف كرهها وامتهانها، وإسكاتها لفترات طويلة.

تأسست رواية "نادي الصنوبر" على بناء ذات أنثوية كسرت دوائر الخوف والخجل فيها؛ فأشهرت تمردها تثبت شرعية وجودها ومركزيتها وتأخذ لنفسها موقعا مهما مغايرا، في مقابل آخر ذكوري لطالما شكل حضوره تيمة مجاورة ملاصقة لذاتها المهمشة.

الكلمات المفتاحية : التمثيل/ الذات/ الآخر/ المركز/ الهامش.

Abstract

The present article deals with the study of the of the duality of Implicit-explicit/hidden-apparent in an attempt to explore some of the feminine entity's torments in a patriarchal society used to blur her identity, hating and silencing her for long periods.

The *Nadi asanawbar* novel was founded on the construction of a female that broke the borders of fear and shame, so she rebelled and declared her existence and centrality to take for her a different position against the masculine existence which has always been a representation of her marginalized personality.

Key words: representation/ the self/ the other/ the center/ the margin.



مقدمة:

شكلت مسألة الكتابة النسائية قضية محورية في حقول الدراسات الأدبية والثقافية؛ حيث سعت المرأة جاهدة للانعتاق والتحرر وكسر جدار الصمت للخروج من عباءة الرجل والتغيير من حدود الخارطة الكتابية التي رسمتها السلطة المجتمعية التي لطالما سعت لوأد الذات الأنثوية وتشييئها ودفعها نحو الهامش؛ لإعلاء الآخر الذكوري ورفعه إلى درجات القداسة والمركزية، من هنا كانت كتابات المرأة جسر عبور وبحث في عذاباتها وتنديد بمجتمع بطريركي احترف إذلالها فأدركت بأن الخلاص منه لن يتحقق إلا عبر الخوض في صراع معه على مستوى جميع الأصعدة المعرفية والاجتماعية والثقافية وغيرها..

ومنذ غابر الأزمان كانت المرأة تُكتب بلغة الآخر الذي يصورها كيفما شاء في جوانبها المختلفة لتكون الصورة واضحة دقيقة في حين وضبابية معتمة في أحايين كثيرة، فلا أعرف بباطن المرأة وظاهرها إلا هي بذاتها لذا كانت كتاباتها تمثل انعتاقا من موروثات فكرية أثقلت كاهلها، وتحررا من الرؤى التي حصرتها ضمن انتماءات ضيقة ورحلة سعي لكشف المخبوء، من هنا كان النص النسوي هو « النص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش »[1] ،عليه يكون هدف المرأة من الكتابة هو التأسيس لنص يقف عند حجم الظلم الذي وقع عليها فجعلها مجرد خيال باهت يفتقر للفاعلية داخل المجتمع، نص يتصدى للهيمنة الذكورية ويفكك نسق الفحولة فيه؛ ليعيد تأنيث صفحات التاريخ ويخرج المرأة من دوائر التغييب والنسيان إلى دوائر الحضور وإثبات الذات ويحلها المكانة الجديرة بها.

تحتفي الكتابة النسائية بالذات وتعتبرها محورا أساسا في العمل الأدبي فهي تسعى إلى نسف فكرة أحادية الأنا وخلخلة مركزية الذات الذكورية، لتنقش حضورها

في تمفصل الما بين النسق المركزي والنسق الهامشي، فيتقاطع عند حدودهما الماضي والحاضر، السرد والاستذكار (الذاكرة)، وتتولد بذلك صور مركبة من الهوية والكينونة، محددة بحسب قانون ثنائي فتنشأ بذلك « الذات من هكذا تقاطع والتقاء بين التاريخ والذاكرة على خطوط يرسمها الزمن الحاضر موازاة بين: الأنا / الأنت، الذات / الآخر، الماضي / الحاضر حتى يصير التفكير في هذه الاحداثيات حاصلا في أثر تعبيري صريح لا يكتفي بالنبش والحفر في أحداث خلت وإنما في فعل قاصد ينتشل الذات من النسيان نحو تأهيلها داخل الوجود»[2]. وبهذا تكون تيمة الذات من أهم ما درج في البحوث النقدية النسائية التي اهتمت بتجسيد صورتها في مرآة الآخر لإثباتها وتحقيقها وجوديا.

وقد عارضت **Lucé Irigary** ***لوسي إيريكاري*** منظرة الكتابة النسائية أو كتابة المؤنث كما تشتهي هي ذلك أسر الهوية الأنثوية أو النسوية وجعلها تابعة لأخروية الذات الذكورية واستمراريتها، فراحت تستكشف «المؤنث كإقصاء مُؤسَّسٍ من قبل الفلسفة وتسعى إلى تفكيك هذه الفلسفة الغربية التي تقرأها كفلسفة ضامنة لاستمرار النظام الذكوري، ومزاعمها التي تتمثل في التأسيس الذاتي والفاعلية الموحدة... وكانت استراتيجيتها تقليد خطاب هذه الفلسفة؛ بمعنى اقتباسها وتحدّثُ لغتها ولكن بطريقة تشكك في قدرة هذه الفلسفة لتؤسس هي مزاعمها»[3] عن طريق إسقاط الستائر التي أسدلت على الذات الأنثوية وزج بها ضمن قلاع اللوغوس؛ فالفلسفة الغربية بأكملها تشكل مركزية فالوسية* حيث إن فكرة المرأة ليست ماهية بحد ذاتها وإنما تم استبعادها، وهنا تم فهم المؤنث على أنه آخر غير مفكر فيه وغير قابل للتمثيل في الخطابات الفالومركزية.

وغير بعيد عن الناقدة النسائية لوسي إيريكاري نجد الناقد الماركسي **Terry Eagleton** ***تيري ايغلتون*** يتحدث عن هذه القضية في تحليلاته التفكيكية لثنائية المركز والهامش فيقول بأن « الرجل عن طريق استبعاد عكسه وإخفائه وعن طريق تعريف ذاته الرجولية كنقيض للمرأة فكل وجوده وهويته مرتبط تماما بمحاولته تأكيد وجوده المستقل عن المرأة وحدوده التي تفصله عنها فهو يعرف ذاته في مواجهة

المرأة، والمرأة على علاقة قويه به باعتبارها صورته العكسية، إنها صورة ما ليس بهو، وهي تعبير عن غيابه الذي يخاف منه، فهو يريد تأكيد حضوره الكامل، ولكنها تصبح بذلك عنصرا أساسيا في تذكيره بذاته، فحضوره مرتبط بغيابها»[4]. ومن خلال ما تقدم به ايغلتون تظهر قضية الأنا المركزية والآخر الهامشي على أساس أنها علاقة شد وجذب من الطرفين، علاقة قائمة على الجدل والتكامل في الآن ذاته.

إذا فخطاب المرأة عبارة عن سرد للهوية يسعى للكشف عن أنساق الهيمنة الذكورية والتحيز والتمركز التي لا تفصح عن نفسها عادة، ثم العمل على تغيير المواقع عبر تمرير رسائل مشفرة أو مضمرة في لعبة تبادل للأدوار بين المنظومتين. ولا نزعم بأن هذا السعي الأنثوي لقلب المنظومة (الرجل / المرأة) وتعريتها على المستوى الفكري للمجتمع البطريركي سعي جديد؛ حيث وجدت منذ القدم نماذج أنثوية سعت جاهدة لترويض الفكر الذكوري ونسف المسلمات المتعلقة به عبر أنسنته وتدجين قواه وكسر شوكة التعسف فيه، ومثل ذلك شهرزاد « التي نلمس فيها بعدا موسوعيا، أجهدت نفسها لتجعل من شهريار ملكا مثقفا عاشقا مناصرا للمرأة وفيلسوفا بعد أن كان متوحشا بربريا، وعلمته كيف يحكم بدلا عن كيف يسيطر ويقمع، وكانت من خلال روايتها تدون ملحمة الحضارة، وهي امرأة في مجتمع ينكر على المرأة حقها في المعرفة والتأمل والابداع»[5]، لتصبح بعد ذلك رمزا للسحر والخيال الخصب، ومثالا للجمال الشرقي الأخاذ، والمعرفة والحكمة، كيف لا وهي التي استطاعت أن تردع الملك عن قتل بنات حواء كل ليلة؛ فعالجت (الرجل البطريكي) فيه –شهريار– بالحكي ومارست عليه لعبة السرد والقص المتقطع، بحيث أصبح ينام على حكايا الجدة والأم لمدة تعادل الزمن الطبيعي لمرحلة الحمل والرّضاعة؛ بمعنى أنّ شهرزاد بذكائها وفطنتها أدخلت شهريار عنوة في رحم افتراضي وحضانة مجازية « وجعلته يعتمد عليها في رضاعة ليلية يتطلع إليها وينتظرها. فصار عالة على المرأة مثل طفل مع أمه، حتى تدجن ولانت سطوته»[6].

ويعتبر التمثيل من الطرائق الأكثر نجاعة في توصيف الآخر؛ إذ نجده يتخلل كل الخطابات ولا يغيب عن إحداها يتخذه الكاتب كأداة سياسية تفيد في تقديم معطيات معرفية وعلمية، ليكون نظرية أدبية في ظاهرها واستراتيجية سياسية في مضمرها، تستجلى من خلاله العلاقة بين صورة الأدب والواقع؛ فالتمثيل فعل ترميزي يعكس الواقع الاجتماعي والثقافي « من جهة تأويل للطريقة التي تمثل بها الثقافة نفسها، ومن جهة أخرى تكون دائما مجازا استعاريا لهذا التمثيل من خلال خاصية المكتوب »[7]، أو بعبارة أخرى التمثيل هو ما يجلي المعنى ويوضحه في الممارسات الاجتماعية عن طريق خلق وابتداع خرائط للمعنى التي تعد مؤسَّسَة للثقافة. وعليه فإن البحث في الثقافة غالبا ما اعتبر أمرا يقوم على اكتشاف عمليات التمثيل التي تعطي للممارسات المختلفة المغزى والدلالة.

إن التمثيل يعطي للمركز (الذات) القدرة على تصوير الآخر رغما عنه، وبالطريقة التي ترضيه وبحسب تصوراته الخاصة التي رسمها في ذهنه الخاص، فلا تتم عملية التمثيل إلا إذا حدث تمثيل ثقافة لثقافة أخرى تحملها بأوصاف لا تصدق عليها. وتتصرف نيابة عنها لتحل محلها وتصبغها بصبغتها الخاصة؛ لأن « التمثيلات ليس انعكاسات محايدة في نقلها للواقع بل هي إنشاءات ثقافية، تخالف ما قد يبدو لنا. وهنا ترتبط التمثيلات بشكل جوهري بمسألة السلطة من خلال عملية الانتقاء والتنظيم، التي يجب أن تكون حتما جزءا من تشكيل التمثيلات. وتتجلى سلطة التمثيل في تمكين بعض أنواع المعرفة من الحضور مع استبعاد طرق أخرى من التفكير، وكنتيجة لذلك، غالبا ما تحدّث كتاب الدراسات الثقافية عن سياسات التمثيل. فعندما نطرح سؤالا يتعلق بما قد يعنيه بعض الأفراد داخل الجماعة الإنسانية: ذكر، أنثى، شاب، شيخ، أسود، أبيض...الخ، فإننا سننخرط مباشرة في سياسات التمثيل»[8]. التي تتميز بقدرتها على تجسيد عوالم أولئك الأشخاص ومعتقداتهم، وهو ما يؤكد أهميتها في التعرف على أشكال « الصور التي تحملها النصوص الروائية، خاصة أنها تنهض بتأدية دور توسطي يتمثل في انتاج الدلالات والرموز حول العالم وما فيه من أشياء وكائنات »[9].

تعتبر ربيعة جلطي* واحدة من الأسماء الأنثوية المهمة في الخطاب النسوي الجزائري، حيث شرعنت وجودها في المشهد الثقافي العربي عموما والجزائري خصوصا، من خلال أعمالها المتنوعة والمتراوحة بين ضفاف مختلفة كضفتي الشعر والنثر الروائي، واشتغالها على ترجمة العديد من الأعمال إلى اللغة العربية كمثل " بلغة الطير: أنطولوجيا الشعر الكوبي الحديث والمعاصر " من الإسبانية إلى العربية، ورواية "الشاهد" للكاتب الجزائري جمال عمراني من الفرنسية إلى العربية، وبذلك استطاعت أن تعتلي وتتبوأ كرسي التميز بين أهم الأصوات النسائية تعددا في الأجناس الأدبية التي تثبت الوعي والقدرة الإبداعية عندها.

لقد حاولت ربيعة جلطي في رواياتها أن تقوم ببناء جسر بوح ومكاشفة يربط بين الواقع والخيال؛ لتغوص في عالم المرأة و تمثلاتها باعتبارها وجها آخر مغتربا بسبب الثقافة الذكورية المهيمنة، ولتكسر هذا الاغتراب الذي تعايشه المرأة؛ خلقت عالما يتحقق فيه الوجود الأنثوي عن طريق شق رحلة تحرر من الدور السلبي والخطاب الزائف حول حقيقتها، فكانت كتاباتها تمثل طريقة جديدة في « كتابة الأنا من وجهة نظر أنثوية وكيف تنظر المرأة إلى ذاتها منعكسة في مرآتها لتتحول المرأة معها إلى موضوع لذاتها وهو أمر لم نتعود عليه إذ كثيرا ما كانت المرأة موضوعا للآخرين »[10] يعتريها الزيف والتشويه، لتحدث الكاتبة بذلك انقلابا كتابيا مفعما بالحياة والحلم، مقاوما لزمن الظلمات يفتح أبواب الأمل والأمن والسلام؛ فتستفيق الذات الأنثوية على رغبة في التمرد والانفلات من القيود والحدود «لتنسف تاريخ الزيف والنسق القيمي المسيطر ونسفه عسى في هلاك هذا التاريخ اللا حقيقي تنبثق يقينية كوجيتو Cogito أنثوي يعلن ميلاد ذاتية أنثوية بوصفها ذاتا متعالية عن عالم الذكورة ومستقلة بإرادتها وعقلها ووعيها»[11].

I مساءلة التمثلات الأنثوية:

لقد سعت الكاتبة في رواية *"نادي الصنوبر"* إلى قلب موازين القوة حيث قامت بعملية عكسية دفعت فيها الذات الأنثوية المهمشة نحو المركز، وأقالت مركزية الآخر الذكوري وقوضتها لتنهي بذلك «استراتيجيات الهيمنة التي تهدف

إلى الربط أو التكبيل أو الإخضاع أو التحقير أو التسخير »[12]، وخلقت بذلك الأنثى المقاومة المتمثلة في شخص "عذرا" الفارسة الأصيلة التي كان صوتها عاليا واضحا يسمع ذاتها في مجتمع ذكوري لا يصغي بالعادة إلا لنفسه ورغباته الأنانية.

جسدت الرواية تمثيلات مختلفة لذاتية المرأة (الأنثى) في علاقاتها مع الآخر ضمن مجتمع يسوده الفساد السياسي والأخلاقي، ولأجل ذلك جاء النص مكتوبا بـ"بوليفونية" "أي بأصوات متعددة من الجنسين؛ حيث قامت الروائية بذكر عدد كبير من الشخصيات الأنثوية كـ*الحاجة عذرا*"،*زوخا*"،*باية*"، *نسيمة*"، "*سعدة*" والمحامية الشرسة *نفيسة*" قدمت من خلالهن الاختلافات الواقعة بينهن من جهة بلدانهن وثقافتهن ولغاتهن ومشاكلهن من ناحية، ومن ناحية أخرى تعرضت لهامشية الآخر الذكوري مجسدة إياها في العديد من الشخوص كـ*المسعود*"، "*عبده*"، *رضوان*"، *عباس*"، "*الحوت*" الذين فضحت من خلالهم الفحولة المغشوشة؛ لأجل تحرير الأنثى من سلطة مركزية مفرغة جوفاء وإعلاء الصوت الهامشي فيها.

II اقتصاد الكتابة:

لقد أصبح الأدب على غرار السلع الأخرى مرهونا بتقنيات الاتصال والإعلام التجاري، وابتكار استراتيجيات جديدة في الطرح الاشهاري؛ حيث يسعى الكاتب ودور النشر على حد السواء إلى التفرد في خلق وبناء فضاء إشهاري متميز، وقد التجأ صناع الأدب إلى الصورة الاشهارية المثقلة بالرموز والدلائل لتغطي واجهات الكتب والروايات حتى تمارس فعل الإغراء على المتلقي، الذي يجد نفسه راغبا في فعل الاقتناء بغض النظر إن كان الموضوع الضمني جيدا أم لا؛ فالأدب أصبح يراعي الاقتصاد السياسي استنادا إلى سطلته القوية التي أصبحت تمارس على المستهلك فعمل على إبهاره من خلال « الدعاية باعتبارها تسويقا وتسليعا لأفكار أساسية، وهي تقترب من الإعلان بوصفه نموذجا ناقلا لأعظم فكرة أساسية حقيقية ووحيدة في هذا المجتمع التنافسي: السلعة والعلامة التجارية »[13]. وبهذا أثبت

مجلة إشكالات ISSN: 2335-1586
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018 رقم العدد التسلسلي 14

الأدب قدرته على التحول من الفنية والجمالية إلى المادية؛ حيث بات الأدب أو بالأحرى مسوقوه يعملون على إنتاج ما يلفت نظر المتلقي لا فكره، هذا الأخير الذي يسعى إلى اقتناء ما تروج له العلامات التجارية الأشهر على مستوى السوق الاقتصادي، والتي تراعي القدرة الشرائية عنده؛ بغية تحقيق تأثير لاحق يتمثل في ارتفاع نسبة المقروئية لذلك الأدب.

1 فضاء الغلاف:

و قد مارست ربيعة جلطي سياسة الأدب، ويتجلى ذلك واضحا في واجهة الرواية التي أعطتها اهتماما كبيرا يروج لمضمون الرواية بدءا من الغلاف الأمامي الذي جاء مقسما إلى قسمين أساسين: قسم أعلى باللون الترابي، كانت البداية فيه مسودة من جهة اليمين واليسار فعلى اليمين نجد اسم دار النشر اللبنانية "الدار العربية للعلوم ناشرون"، وعلى اليسار دار النشر الجزائرية" منشورات الاختلاف"، تحتها مباشرة يتموضع اسم الكاتبة ربيعة جلطي في الوسط مكتوبا باللون الأسود كما جرت العادة مع جميع الروايات الأخرى، لنجد تحته مباشرة عنوان الرواية المتمثل في *نادي الصنوبر*" الذي لا يعدو أن يكون مجرد مكان في الجزائر العاصمة، وهو عبارة عن مدينة محصنة يشغلها كبار الساسة والدبلوماسيين وأصحاب النفوذ في البلد، يقضون فيها عطلهم ويعيشون فيها حياة الرفاهية التي تماثل الجنة المفقودة بالنسبة لعامة الشعب.

ثم يأتي القسم الثاني من الغلاف على شكل لوحة فنية تشكيلية للفنان الفرنسي المشهور **Paul Gauguin** *بول غوغان*" قد تكون الكاتبة اختارتها بدقة؛ لأن هذا الفنان اشتهر بأعماله التي ترتبط وتتعلق بشيء من الطبيعة. ثم إن عمل الأنساق الثقافية والمدركات الحسية التي نتأثر بها قراءة وكتابة يتضاعف أمام محاولة قرائية للوحة فنية حديثة، فنحن لم نعد نرى هذه اللوحات باعتبارها نسخا من الواقع تقدم مشهدا موحدا ذا معنى مباشر يمكن إدراكه على الفور وإنما على العكس من ذلك، فاللوحات الحديثة نراها ترص في شكل علامات تصويرية سلسلة أحداث تتكامل في النهاية مع بعضها البعض، لهذا نؤكد دائما أن مراجع

اللوحات تعود « إلى الواقع المادي المحسوس وخيال الفنان ووجدانه والأكيد أن الفنان في ذات الوقت يستند إلى مراجع ثقافية تعلمها واحتك بها، واستقرت في نفسه، أما دراسة الفن الموضوعية فهي تستند إلى ثلاث عناصر يوجزها (جان موكارفسكي) فيما يلي: العنصر الأول صور من محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني هو معنى (الموضوع الجمالي) مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والمشار إليه »[14]، وهذه الأخيرة ليست لها قيمة وجودية لأن العمل الفني في أقصى تحققاته ليس بالضرورة أن يساوي حالة صاحبه النفسية أو مدركات المتلقين إنه عمل نابع من موضوع جمالي كامن داخل عباءة الوعي الجماعي، ولهذا يبقى فنيا زئبقيا لا نستطيع القبض على دلالاته إلا بمقاربات يمكن القول أنها تتجه إلى رفض المطالبة بلغة مقروءة توضح هذا الفن... فهذا الشاعر الأمريكيEzra Pound "عزرا باوند" المعروف بثقافته الواسعة واطلاعه المذهل على الثقافات واللغات العالمية يبين أن استحياء الشعراء للأعمال الفنية أمر مشروع « وأن العمل الفني المثمر حقا هو الذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مائة قصيدة »[15].

و بالتالي فإن تأمل اللوحة هو نوع من إعادة خلقها ويمكن أن تعزز بها العديد من الأعمال الأدبية كما طالعنا به تاريخ الأدب بوجه عام، طالما أنها تجمع وتكشف وبالتالي فإنها تدعونا إلى المشاركة في عمق ما يكون مكتنفا.



لجأت الروائية إلى الإشهار من خلال تركيزها علي تقنيات ترويجية، جمعت بين الصورة الموحية واختيار الألوان التي لها تأثير على القارئ والمتلقي فاستعملت الأسود، الترابي، البنفسجي، ترميزا لأغوار الرواية وأبعادها، فعلى العموم نجد أنّ اللوحة المجسدة على واجهة الرواية والألوان المختارة تنسجم إلى حد كبير مع مضمون الرواية، ولاسيما فيما يتعلق بامرأة حاولت التحرر من سلطوية الحاكم ومن تعاملاته الفضة التي تحاول طمس كل الحقائق التاريخية كحقيقة الطوارق، القبائل، بني ميزاب، الشاوية، التي جعلها الخطاب السلطوي مدرجة ضمن صوت واحد ممثل للثقافة. وفي الواقع هذه الرواية هي تمثيل لعالم المرأة الواسع وللحياة الاجتماعية والثقافية واليومية للمرأة العربية والأجنبية بمختلف الصور والوضعيات والأحداث.

يمكن القول إنّ تأثير الثقافة المعاصرة الترويجية كان بارزا بدرجة لافتة جدا، ويتضح أكثر في ثقافة الصورة حيث لا يكاد يخلو نص مطبوع من الصورة وهو ما يؤكد أسبقية الصورة على الكلمة، ما دفع بالمؤلفة ودور النشر إلى الحرص على العناية التامة بالواجهة من حيث طرق التلوين والطباعة والصورة أي التصميم الخارجي للنص المراد إنتاجه طباعيا وعرضه في السوق كمنتوج أدبي يعكس فنيّتها ومن ثم الترويج له، وقد اختارت ربيعة جلطي توظيف لوحة تشكيلية لفنان مشهور على واجهة الرواية من أجل جلب اهتمام المتلقي نحوها بداية، ثم كسب الأحقية بالكتابة والاعتراف بالتجربة النسوية المعاصرة، فلجأت إلى لوحة تستفز الناظر إليها وتغريه بمطالعتها وكشف مضمراتها؛ هي لوحة مسيّسة حيث بنيت على ثيمتين أساسيتين: الأولى صورة امرأة شاحبة اللون في لوحة معلقة على الجدار لا ينتبه إليها المعاين إلا بعد نظرة ثانية تمثل الأنثى الأجنبية التي تطالع علاقات الآخرين برغبة تماما كما في الرواية كل شخصيات الرواية المؤنثة ترغب في رجل من الطوارق يعلي من شأنها وقدرها.

أما الثانية فتتمثل في المزهريتين المتقابلتين، واحدة ذات حجم كبير تحوي أجمل الأزهار بألوان مختلفة، والثانية على شكل وجه رجل أسود تحمل هي

الأخرى أزهارا ولكن أقل جمالية من الأخرى، لتتعانق الرؤية في شكل حواري جذاب يعكس سلطة الأنثى الصحراوية فتسقط عنه صفات الفحولة، وهو ما نجده في مجتمع الطوارق حيث تحظى المرأة بالسلطة والمركزية، ليمثل الآخر الهامش بالنسبة إليها كأحقيتها في تطليق الزوج حتى وإن لم يكن راضيا (قلب موازين القوة). وبذلك يكون وضع هذه اللوحة في الواجهة إثباتا للذات الأنثوية وخروجا بها من دائرة التهميش إلى مركزية الإبداع، وكذلك رغبة الكاتبة في اقتناء الرواية ودراستها وقراءتها وحتى نقدها، فحضور صورة المرأة في واجهة كل رواية أصبح عرفا أنثويا حاضرا بقوة في الإبداعات النسائية، وهو ما يؤكد تميز لغة المرأة عن لغة الرجل.

2 فضاء الإهداء:

يعد الإهداء من الخطابات النصية الموازية، ويتموقع عادة في الصفحة الأولى قبل بداية النص، أو في الصفحة الثانية بعد الغلاف، فهو من وضع كاتب النص، والإهداء يحمل دلالة « تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاص أو مجموعات(واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع موجود أصلا في العمل (الكاتب) وإما في (شكل مكتوب يوقعه بخط يده في النسخة المهداة»[16] فالإهداء يشي بالعلاقة التي تربط مرسل الإهداء بالمهدى إليه ضمن خصوصيات محددة ترسمها مشاعر المودة والتقدير التي حملت المؤلف إلى إهداء عمله إلى المهدى إليه، وهذا الأخير يتعدد بحسب تعدد صيغة الإهداء فقد يكون لشخص معين، أو مؤسسة أو هيئة أو منظمة أو لرموز نضالية أو وطنية وإنسانية.

إنّ الإهداء وإن كان عتبة خارجية إلا أنّه يتفاعل مع النص بإيحاءاته، ويكون المعنى الضمني في الإهداء تفاعل مع النص بإيحاءاته، ويكون المعنى الضمني بالإهداء طرفا فاعلا فيه ومنتجا لدلالته. وقد جاء إهداء "*ربيعة جلطي*" بشكل مطبوع في رواية "*نادي الصنوبر*" كما يلي:

«"إلى عثمان بالي، زرياب الطوارق .. جرفتك

مياه وادي جانيت ذات طوفان .. فارتفعت
نجما.. تطل من عليائك على الصحراء»[17].

الإهداء الذي تصدر الرواية هو في الحقيقة جزء منها، يبقى ترخيصا لدلالة النص، فتشير الروائية بهذا الإهداء لشخص ميت له مكانة في نفسها وفي عملها الإبداعي، فرغم الموت تستمر الحياة، وهذا الإهداء مؤشر على إيماءة الرواية حيال مرجعها ومكنية عن رغبة الكاتبة الروائية (ربيعة جلطي) في تأثيث نصها بمرجعيات فكرية وثقافية أصيلة. وكما هو مثبت أعلاه الإهداء موجه لشخص "*عثمان بالي*" الذي تمسك بالثقافة الجزائرية سواء في الملبس أو اللهجة من دون تصنع ولا تأثر بموجات التغيير، بالرغم من أنه زار كل القارات بمختلف طبوعها وثقافاتها من دون التأثر بها والأخذ منها ماعدا الانفتاح عليها في بعض جوانبها؛ لأجل التعرف على الآخر وتعريفه بالطابع الجزائري الذي ولد من رحم عشائر "الطوارق" في أقصى طبيعة جرداء وقاسية، وهو بالتحديد ما تعرضت له الرواية في شخص "*عذرا*".

يمثل "*عثمان بالي*" رمزا لكسر المركزية الثقافية لدى الطوارق وتقويضها؛ حيث دعا إلى ضرورة الانقلاب على تقاليد عشيرة الطوارق من أجل إلغاء فكرة ارتباط الغناء بالمرأة فقط واعتبار رفع الصوت بالنسبة للرجل الأزرق وصمة عار، الأمر الذي جعله منبوذا في عشيرته لمدة طويلة، تعرض فيها إلى أشد الممارسات عنفا؛ كرجمه في أول ظهور له على المسرح الغنائي، لكن روح الإصرار فيه جعلته يصل إلى مبتغاه عبر الوصول إلى المحافل العالمية للتعريف بالطرب الطارقي الأصيل، والحصول على اعتراف القبائل الطوارقية بأصالته والتخلي عن فكرة الهيمنة الثقافية والدعوة إلى تحرير الإرادات والضمائر؛ لأنه من غير الممكن «انتظار قطيعة علاقة التواطؤ التي يهبها ضحايا الهيمنة الرمزية للمهيمنين إلا من خلال تحول جذري للشروط الاجتماعية التي تحمل المهيمن عليهم على تبني وجهة نظر المهيمنين أنفسهم في النظر إلى المهيمنين وإلى أنفسهم ذاتها »[18].

لقد حافظ "*عثمان بالي*" على أصالته من تمسك بلباسه التقليدي ولهجته الطوارقية على منابر المحافل الدولية بفرقة غنائية تردد معه، وأخرى تعزف على آلات بسيطة من عود وطبل وإمزاد، وهو ما حقق الاستثناء في هذا الطابع، الذي لم تخدشه خشونة التكنولوجيا الحديثة، مثلما حدث للكثير من الطبوع الجزائرية الأصيلة التي زالت وتلاشت في زحمة فوضى هذه التكنولوجيا.

لم يكن إذا توجيه الإهداء بالنسبة للكاتبة جزافيا، وإنما يحقق فعل التقابل فهو ملخص لما سيأتي في الصفحات اللاحقة، التي تتخفى بداخلها جملة من المضمرات الثقافية التي تملك « أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة التخفي وراء أقنعة سميكة»[19]، فبطلة الرواية هي شخصية تنتمي إلى قبائل وعشائر الطوارق انتقلت من الصحراء المهمشة إلى المدينة المقدسة، لتقلب الموازين الفكرية وتنقد الكاتبة من خلالها المركزية الثقافية والمؤسساتية في رحلة تتحرر فيها المرأة من سلطة مفرغة، حتى تعلن فشل المؤسسة الذكورية ومركزية الذات الأنثوية التي استحضرتها واسترفدتها من الفكر الصحراوي الطوارقي. فها هي "**عذرا**" البطلة تفخر بذاتها الصحراوية حين تستشف بؤس المدينة وسكانها الذين أفرغوا من جوهرهم ليبقى الجسد من دون روح تسكنه. فتقول: « ***أنا ابنة أمها الطارقية، حافظة أسرار الزمن وتواريخه وأحداثه وتفاصيله في أشعارها وأشعار جداتها وفي غنة صوتها، أمي التي يبوح لها الوتر الوحيد بآلة الإمزاد، الذي لا توأم له على الأرض ما لا يبوح به لأحد... كيف لا يلامسني الغرور*** »[20].

III اقتصاد الأنوثة / تحولات الهيمنة:

إن الوجه الخفي للكتابة النسائية يتأسس على منتجات الثقافة المهيمنة داخل المجتمع، التي سعت المرأة لتمثيلها من خلال متابعتها للذكورة وإعطائها تصورا ربما لا يصدق عليها، الأمر الذي أدى إلى خلق صراع سوسيو ثقافي عكس صراع الوعي الجمعي، لتقف المرأة الكاتبة بعد ذلك عند حقيقة مهمة هي «أن الثقافة السائدة تتعامل معها كموضوع، وفي مرحلة نضج الوعي تتحدى كتابة النساء الأفكار الجاهزة والمسلمات، ويؤدي اتساع مشاركة المرأة في الفضاء

الثقافي إلى ظهور صوت مغاير لصوت الثقافة السائدة، ومن الطبيعي أن تشعر الثقافة السائدة بخطر الصوت القادم، الجديد المختلف »[21]، وهذا الصوت المغاير ظهر في رواية "تادي الصنوبر" حيث كانت الغلبة السردية للأنثى بكل هوامشها الثقافية، وكل ركائزها الاجتماعية أحيانا، وكل مكوناتها النسقية والبيولوجية أحيانا أخرى، وفي مقابل ذلك قلّ عدد الرجال في الرواية، وإن حضروا فهم مهمشون بلا عمل بارز لهم سوى بعض الأعمال البسيطة، وبهذا حلت "الأنا" الأنثوية محل "الهو" الذكوري.

1 هيمنة الجسد:

منذ القدم لم ينظر إلى جسد المرأة بالطريقة التي حظي بها الجسد الذكوري، الذي كان «محل تعظيم وتقريظ سواء كجهاز استمتاع وأداة متعددة الوظائف لممارسة الفعل والمساهمة في الإبداع وتشييد الحضارة ووسيلة للتحرر الفردي، أما الجسد الأنثوي فيمثل العقبة والسجن والعبء فهو موضوع استلاب دائم وقسر وليس مجالا لتحررها وما يزيد في عملية استلابه أنه بمجرد وعي المرأة بجسدها فإن هذا الوعي الجسدي ينقلب إلى شقاء بفعل حمله لأعباء الأمومة وما تابعها »[22]، وهذه الصورة الدونية للجسد الأنثوي في الثقافات القديمة تظهر لنا قيمة الأنوثة السلبية؛ حيث حرم الجسد المؤنث من حقه اللغوي والفعلي، وحصر في حقل دلالي واحد لا يغادره ولا يخرج عنه، وهي ثقافة متأصلة في الوجدان والعقل الذكري.

إذا فالجسد هو المعيار الأساسي الذي احتكمت إليه النظم الاجتماعية لتكريس فكرة الهيمنة الذكورية « فالبناء الاجتماعي يميز بين الرجل والمرأة من خلال التمييز بين الأجساد وبالتحديد بين الأعضاء الجنسية ووظيفتها؛ ويعطيها بعدا رمزيا يكرس هيمنة الذكر على الأنثى فيتجاوز بذلك الوظيفة البيولوجية لهذه الأعضاء إلى التأكيد على فكرة تمركز وهيمنة الذكر على الأنثى »[23]، ولتفكيك هذه الأفكار والتصورات حاولت المرأة الكاتبة أن تسلط الضوء على حالة الوأد الثقافي للأنوثة الكاملة، فحضر الجسد في كتاباتها لیندد بقهر الرجل للمرأة ويكشف «

الممارسات التي تتم على جسد المرأة، ويفضح اختزال المرأة في جسد، أو حتى هدم فكرة تكبيل جسد المرأة وتأثيمه في مقابل تلك الحرية الممنوحة للرجل، ليعبر عما يشعر به، وعما يريده من جسد المرأة »[24]. فالسرد النسائي عندما يقدم الجسد الأنثوي يقدمه تقديما يوحي بأن كاتبته هي الخبيرة بخباياه والعالمة بخوالجه وأسراره، لذلك احتل موقعا مركزيا في المدونات النسائية خاصة السردية منها، إذ أصبح يمثل بتكويناته المختلفة ركيزة أساسية في بناء عوالم النص الروائي، ولذلك وظفته الأنثى المبدعة في سردها الروائي بوصفه أهم عناصر البيئة النّصية لتتحرك أحداث الرواية ضمن جغرافية الجسد الأنثوي؛ بحيث تعمل اللغة على استنطاق المكبوت وتحريك الساكن وإعطاء الحرية الكاملة للجسد ليبوح بما تريد، فيتحول حديث المرأة عن جسدها إلى حاجة ثقافية للتعبير عن الذات وخصوصيتها.

والعودة إلى رواية "نادي الصنوبر" تجعلنا ندرك بأن ربيعة جلطي قد وظفت أيقونة الجسد بشكل كبير وملفت للانتباه منذ الصفحات الأولى فيها، منطلقة من وصف الجسد حيث تكون المرأة الأنثى "**عذرا**" ساردة سلبت الرجل لسانه ليقدم لها اعترافا عن الاختراق الذي أحدثته فيه، فتَوظف الجسد عبر مستويات مختلفة: بحث عن معالم الجمال في الجسد الأنثوي، الجسد ورحلة البحث عن الجمال الدائم، الجسد وروح الموسيقى والغواية.

لقد اعتمدت الكاتبة في سرد وتوصيف جسد "**عذرا**" على لسان شخصية "**المسعود**" الذي كان مولعا بها يقول «***...كلما مرت، لتعبر الباب إلى مدخل فيلتها بنادي الصنوبر أرتجف، ويشع الضوء ساطعا بقوة في عيني، لا وقت يبقى لي كي أستغرقه للنظر إلى جسمها الضخم الملفوف في لباسها الطارقي. طريقة لباسها لم تبدلها بزي آخر، وأساور الفضة تزهو في معصمها وعطرها الغريب المدوخ الذي يتغلغل في دون رحمة... لعل أكثر ما يشد نظري أنفها ذاك، عال مستقيم دقيق وكأنه يرفع السماء على قمة أرنبته...***»[25]، لقد كان لجسد "**عذرا**" الضخم سحر على عدد كبير من الرجال الذين سقطوا كضحايا عشق لأنفتها، التي

تولدت نتيجة فخرها بانتمائها الصحراوي وثقافتها المتأصلة في روحها، فـ"عذرا" لم تتخل عن موروثاتها الفكرية بالرغم من معايشتها لثقافات أخرى؛ رغبة منها في إثبات الهوية الطارقية التي تمظهرت من خلال جسدها المتخفي في لباسها التقليدي الذي أصبح أحد امتداداته، ليبرز المؤشرات الدالة على البعد الجمالي فيه. وبذلك يتبوأ الجسد مكانا مهما داخل منظومة النسق الثقافي؛ لأنه تحول من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية.

لقد كان للمسعود ولع بالجسد الأنثوي الممتلئ منذ مراحل تعليمه الأولى؛ حيث فتن بالشاعر *أمرؤ القيس*" وبقصائده التي تعج بغزل يبجل جمال المرأة المكتنزة التي تملأ ثيابها حتى التمام، كانت هذه الصفات سمة للمرأة المثالية بالنسبة لكليهما، وكم أعجب "*المسعود*" فأفكار *أمرؤ القيس*" الجهنمية في تعرية النسوة من لباسهن ليعيش لذة النظرة إليهن ***«كيف خطرت ببال امرئ القيس تلك الفكرة الجهنمية والذكية، فكرة خطف ثياب المستحمات بالنهر، بالاستلاء عليها ودسها بعيدا، ثم لا يقبل شيئا لتسليمها لهن سوى أن يظهرن عاريات أمامه، متجهات لأخذها ثم ارتدائها ليتسنى له رؤيتهن مقبلات ومدبرات ...»***[26] . لقد كانت رغبة الرجل بجسد المرأة قضية موجودة منذ غابر الأزمان لكن الذائقة تختلف من شخص لآخر، والبرهان فيها شخص الشاعر الذي رغب في ذلك النوع من النساء.

انتقلت ذائقة الممتلئات الراغبات الممتنعات إلى "**المسعود**"، الذي أصبح له هوس بهذا النوع من الجسد يفقه معالم الجمال فيه ***« أنا رجل أحب السمينات اللواتي يشبهن محبوبتي الطارقية الحاجة عذرا... تسير على مهل بخيلاء، فترتجف أكوام اللحم على جنباتها في كرم، ترفع الذراع منها، فلا ينفصل الزند عن الصدر من سخاء اللحم والشحم، فيتكهرب الجو بصدمات الغربة ولا يهدأ...»***[27]، لقد أمعن المسعود في وصف جسد المحبوبة كاسرا كل قواعد الجمال العالمية، ممتثلا لثقافته التي اكتسبها من امرؤ القيس، ومن الفكر الشعبوي الذي يرى في جسم المرأة الممتلئة الحنان والعطاء، ليعيب على أبناء جنسه بعد ذلك

رغبتهم في نساء نحيفات الجسم يقول «***كم يضحكني هؤلاء الرجال الذين يسيل لعابهم وهم يتفرسون في المارات من النساء، نحيفات شاحبات وكأنهن مرض عضال، تكاد أصوات قرقعة عظامهن تسمع، يتحركن مثل أقلام رصاص منجورة ... أريد أن أفهم كيف يشعر أحدهم بالمتعة وهو يعانق بقايا سمكة؟..***»[28].

تتسع دائرة تمثيل الجسد ضمن مختلف المجتمعات والثقافات في الرواية، حيث ظهر نموذج النسوة اللاتي يبحثن عن ترياق الجمال الدائم، كشخصية "سعدة" التي تخاف الوحدة وترعبها الشيخوخة على الرغم من أنها ما تزال في سن بعيد عن هوس الكبر؛ لأن علامات السن من علامات الساعة عندها «***سعدة أخت عبده من أمه وأبيه، جميلة، بأنف صغير قد بأصابع ومبضع جراح بارع، وشفاه ممتلئة حتى التمام، وخدود مرفوعة وكأنها مشدودة بصمغ، وخال اصطناعي يتربع بشموخ عند طرف أنفها، لا تفتأ تنظر في المرايا الواصلة بين مساحات القصر وتعدل من خصلات شعرها الأسود البراق، حركاتها البطيئة على قدر كبير من الرشاقة***»[29]. لقد تمظهر الانفتاح على ثقافة الآخر من خلال تيمة الجسد الخاصة ب"سعدة" التي تنتمي لدول الخليج، وما هو معروف عن نساء هذه البلدان من هوسهن بالجمال حد الاستعانة بخبراء التجميل للنفخ والرفع والتغيير من ملامح الجسد. ربما خوفا من شبح الشيخوخة وربما لأجل كسر الروتين لا غير.

على عكس ***"سعدة"*** المهووسة بالجمال لأجل كسر الروتين، نجد المحامية ***"نفيسة"*** التي كانت رحلتها في صالونات التجميل لأجل العلاج النفسي؛ حيث كانت تعاني من نحافة شديدة جعلت شخصيتها تهتز بالرغم من كونها محامية لا يشق لها غبار، وكحل لمشكلتها نصحها الطبيب بتدليل نفسها كوضع أظافر اصطناعية؛ لتشعر بشيء جديد بها « ***مددت يديها الشاحبتين.. على الطاولة الصغيرة التي تفصل بينها وبين المجملة، ثم وكأنها استسلمت لراحة داخلية عندما بدأت تنظف وتقلم لها أظافرها، قبل أن تبدأ عملية وضع الكبسولات الواحدة تلوى الأخرى، تبتسم نفيسة كل مرة تدس فيها يدها داخل آلة تنشيف كهربائية، على شكل علبة تصدر منها أشعة زرقاء... خلال طريق عودتنا، كانت***

نفيسة تنظر إلى أصابعها وأظافرها الشفافة مبتسمة»[30]. إذا نصائح الدكتور النفسي قد آتت ثمارها؛ حيث استشعرت نفيسة الثقة في نفسها وجسدها الذي اعتقدت أنه شق عصا الطاعة عليها، كل هذا والحاجة *"عفرا"* تراقب مندهشة من حال هؤلاء النسوة، فالأنوثة بالنسبة إليها لا تكتسب وإنما تولد معها فهي سليلة *تنهنان"* ***« تلك الأنوثة الأسطورية الرمزية التي ورثتها نساؤنا عن ملكتنا تنهنان.. المرأة في عرفنا لا تتعلم فنون الأنوثة فهي تولد بها ومعها، تدرك أسرارها بالسليقة، تولد وهي تجمع بين الجمال والشجاعة والحكمة والقيادة، مثل ملكتنا تماما..»*** [31].

إذا وبخلاف الأخريات فإن جسد *"عفرا"* مختلف، مرتبط بتاريخه وثقافته الطارقية، ومرتبط أشد شيء بالموسيقى التي تحرك مكامن الأنوثة فيه ليمتثل لها بطريقة تلقائية. من هنا كان الجسد موضوعا للموسيقى، وموضوعا للوصف فمن الموسيقى يخلق الجسد لذاته تركيبا جديدا لا ينفلت عنها، فتقدم لنا الكاتبة لنا تمثيلا ورصدا للهوية الثقافية التي تجمع بينهما، إنّه ارتقاء الطارقية الأنثى البسيطة إلى كاشفة وعالمة وخبيرة بالحركات السحرية لجسدها ***« توسطت الجميلة عفرا المحتفى بها الحضور، فوسعوا لها ساحة الرقص، باعدوا بينهم حتى فرغت الحلبة لها وحدها، وانطلقت في رقصة يمامة برية زرقاء، يشع ثوبها الأزرق اللماع كأن المرايا تسكنه، أسقطت منديلها الأسود الفاحم على شعرها المحنى، اشتدت الموسيقى سرعتها، فازداد توحشها الجميل .. كانت ترقص بكل شيء يستطيع أن يتحرك في جسمها، من شعرها المحنى، إلى حاجبيها إلى أخمص قدميها.. حتى التراب كأنه استفاق تحت خطواتها كان يشمها ويتعرف على أجزائه الواقفة منه فيها، يتناثر ويمد ذراته شفاها راغبة في لثمها، متسربا من بين الحصر والزرابي الحمراء المبسوطة»*** [32] . يحضر الجسد الصحراوي هنا ليعلن أنوثته الصارخة التي جعلت كل شيء يتهالك أمامها، حتى الرمال المتطايرة على جنباتها تبتغي الحب منها، فما بالك بمن قابلها من جنس البشر، *"عفرا"* التي رقصت بشغف جسدها أثارت حفيظة الآخر الذكوري، وجعلته يسلم زمام أموره إليها

دون تفكير منه، لتحوّل فيه السخرية من ذاتها الأنثوية إلى عبودية لها، رقصة جعلت أمير الخليج ومليكها لا يقبل الرحيل إلا وهي على ذمته على سنة الله ورسوله.

2 هيمنة الحب:

يشاع بأن الحب أسطورة نقشت اسم المحبوب على القلوب بحروف من ذهب، فلا يستطيع الإنسان المكبل بسلاسله الهرب منه إلا ليعود إليه، ولأن الحب ضرورة لا مناص منها في حياة البشر بُنيت له أسوار وعلى تلك الأسوار خلقت أبواب لتُدَق، هو المقدس وهو المدنس قد يرفع من شأن المحب أو يحط من قدره، هو تيمة تمركزت في النصوص منذ القدم، ولكن طريقة تفاعل المرأة معه تختلف عما كان عليه حاله مع الذكر.

لقد ارتبط الحب بالهيمنة المقبولة بين الطرفين فالميزة الأساسية « التي تميز علاقة الحب بالهيمنة هي أن المهيمن ليس بالضرورة هو الرجل كما أن المهيمن عليه ليس بالضرورة امرأة، حيث قد يكون الرجل مهيمنا عليه في علاقته الحب فتصبح الهيمنة الذكورية ملغاة أو مخففة، فللحب نفوذ سحري يمارس على الجنسين الرجل والمرأة »[33]، وهو ما حدث مع *"عذرا"* التي كسرت قواعد الهيمنة لتكون سلطة الحب متمركزة بيدها، هي التي تحكم القلوب لتتيمها وتعذبها، تملأ الكيان عن آخره فلا يقوى على جر تفكيره واهتمامه إلى أمر آخر، غير البحث والظفر بها، هي ملكة ولا تقنع بالأنصاف هي التي تختار هي بنت الطوارق ***«سأختاره شجاعا وسيما، غامضا كالصحراء. ملثّما كما تلثّم السحابات القليلة العنيدة وجه السماء، كريما زاهيا بأخلاق الطوارق العالية، سأختار منهم في لياقة ولباقة وعزة ونفس، من هؤلاء الذين علمتهم الصحراء الصبر والنقاء والشموخ ...»***[34]، اختارت عذرا أقوى الرجال وأشجعهم لكن القدر خبأ لها ما لم يكن في الحسبان، لم تكن لها القدرة على الإنجاب ما جعل زوجها يتململ، ولأن عادات الطوارق أعطت المرأة عصمة الزواج وشرعية التطليق، طلقته دون أن يرف لها جفن فهي لا ترضى الذل ولا الانكسار، هي سليلة الملكة تنهنان.

أقامت "*عذرا*" حفل طلاقها تبعا لعادة أجدادها، حضرها كبار القوم وصغارهم وحتى أبناء الخليج الذين كانوا يجوبون المكان بعدما جذبهم صوت الموسيقى والرقص والزغاريد، وتضاحكوا لما علموا بأنها حفلة طلاق لامرأة، ولما سمعت "*عذرا*" جملهم المستهزئة قالت في نفسها لأكيدن لكم، لأصيدنكم كما جئتم لتصطادوا، تنزلت من عرشها ورقصت رقصتها الطارقية المدهشة، لتقترب من صيدها وتدور حوله كما الزوبعة، وبانتهاء الرقصة انتهت مهمتها لتنال الصيد الثمين الذي لم يتأخر ببعث مرسال الحب مع الهدايا الثمينة طالبا يدها للزواج.

لقد سلبت "*عذرا*" لب أمير ابن أمراء " ***عبده***" الذي تزوجها وسافر بها نحو بلده ***« لم يعرف عبده هذا الشعور من قبل مع الإناث قط، وهو الأمير بن الأمراء قاهر العذارى والنساء. إنه يكتشف ذوق الذل يستمرئه لأول مرة على يدي هذه المرأة النازلة من العصر الأمومي بكل حزمها وسحريتها. من أين لها هذا الجلال الساكن فيها والمحيط بها، كأنه غلالة سحرية غير مرئية ...منذ رقصتها بحفلة طلاقها الملعونة تلك، لم يعرف الأمير الوسيم راحته ولا كيف يجمع شتات نفسه، كأنه ضيع فجأة بوصلته في الصحراء وضاع... كل وجود العاشق كثف في تلك النظرة، ولأن لكل حياة انسان نقطة ارتكاز، فنقطة ارتكازه هي عذرا، ورقصتها الغاوية تلك.. ولا شيء له قيمة ومعنى بعدهما ..»***[35]، لقد شغفت "***عذرا***" "***عبدو***" حبا لكنها لم تستطع العيش معه في بلاده بعيدا عن صحرائها عن مكمن ذاتها، فطلبت الطلاق منه ولأنه شاهدها تذبل أمام عينيه اللتين تعودتا منها الصلابة والقوة، وهبها حريتها ووهب لها معها ملكا كبيرا في الجزائر فيلا بنادي الصنوبر وشقتين بالعاصمة.

انتهت رحلة الحب الثانية "*لعذرا*" لتبدأ الثالثة، مجسدة في شخص "***المسعود***" الذي يشبه طليقها "***عبده***" إلى حد بعيد، والذي عشقها وولع بها كما سبقه إلى ذلك الآخران، لكنه على خلافهما لم يتجرأ يوما على التصريح بما يجوب خلاياه من رغبة بها ***« أحيانا يبلغ بي الجنون والتلف فأتخيلها تبتسم لي تقترب تلفني حرارتها ثم تحضنني فيغيب رأسي في ردائها الطارقي الواسع السخي، ثم لا أدري***

كيف تنتهي القصة التي لا أريدها لها سوى نهاية مفتوحة على أمل امتلاكها. فأستيقظ على وحدتي وعلى انتظاري عذرا الطارقية »[36].

بالرغم من كل التحولات الحياتية التي عايشتها "**عذرا**" الطارقية، وبالرغم من علاقاتها المتعددة بتعدد الثقافات المختلفة (الطوارق/ الخليجيون/ الجزائريون)، لم تتغير وبقيت محافظة على سمتها وقوة شخصيتها التي تفتتت أمامها أمواج الذكورة العاتية، فكسرت دوائر المألوف وظهرت بصورة الأنثى المتمردة على الأنساق الفكرية السائدة، سعيا منها لدحض التحديدات السابقة التي قيدت بها المرأة وبناء هوية جديدة لها.

3 هيمنة الأبوة:

شكلت فكرة النظام الأبوي في الكتابة النسائية نقطة مركزية، فأشارت إلى تعسف النظام الثقافي الذي يشرعن الهيمنة الذكورية؛ حيث كُرِس هذا النظام لتكون « فكرة الأب فكرة أخلاقية لا سياسية حيث تستدعي واجبات ذات اتجاه واحد لا يعكس»[37]، ليكون الأب بذلك هو إمبراطور الأسرة وإمبراطور الدولة كذلك فيدفع به إلى المركز، ويكون ما دونه هوامش تابعة له.

في نص "نادي الصنوبر" تجلى الأب حاضرا من دون اسم؛ ظهر وتجلت سماته من خلال الصفات التي أضفتها وأسقطتها عليه "زوخا"، كانت تنظر إليه بعين الفخر « ***لا جمعة دون أبي ولا أبي دون جمعة. كان دائما أول المستيقظين في الأيام الأخيرة من الأسبوع، كأنني لا أتمتع برؤيته ولا أشبعه من وجود، مستعجلا ليلتحق بعمله، إنه أول من يترك البيت، إلا يوم الجمعة.. فأبي كان يملأ الدار بقامته الفارعة وصوته، ونحنحاته، وخطواته، ويغمرني صوته القوي حين يناديني: زوخا زوخا.. جيبيلي كاس ما بنتي***»[38]، لقد كانت زوخا في اعجابها بأبيها تلبسه ثوب القداسة، فلا أحد مثله في الالتزام بأوقات العمل، ولا أحد يشعرها بالأمان غيره « ***حضور أبي يوم الجمعة يزيدني اطمئنانا*** »[39].

لقد ظلت صورة الأب مقدسة في ذهن ***"زوخا"*** حتى جاء اليوم الذي تغيرت فيه الموازين، اليوم الذي تحدثت فيه المعلمة عن معنى الوضوء الأكبر الذي كانت

لا تفقه معناه، بالرغم من تردد هذه الكلمة كثيرا على مسامعها في البيت، ففي أحد المرات سمعت والدتها توشوش خالتها بأن زوجها يتوضأ الوضوء الأكبر، وبقيت مستغربة من سبب التستر في الحديث عن موضوع الوضوء ما العيب فيه؟؟؟

زوخا لم تكن تدري بأن الوضوء الأكبر مرتبط بالحدث الأكبر، حتى جاء اليوم الذي شرحت فيه المعلمة بإطناب جميع التفاصيل الدقيقة، لتكتشف الإناث بعد ذلك حقيقة آبائهن، تقول "*زوخا*": ***« تغيرت صورة أبي في مخيلتي الصغيرة .. لم يعد أبي كما كنت أراه... لم تراودني من قبل فكرة تخيل ما تحت ملابس أبي.. كنت أتخيله أحيانا وقد ولد هكذا بملابسه الكبيرة .. شعرت بغضب ورفض»***[40] . لقد كانت هذه هي أول سقطة للأب في نظر ابنته، أول مرة تعريه من القيم الراسخة التي استشفتها فيه، كانت تتخيله ملاكا من نور لكنه اكتشفت حقيقة مفادها أن أباها إنسان فيه جانب ومشرق وآخر مظلم.

بدأ وعي ***زوخا*** بوالدها يكبر يوم مارس نظامه السلطوي على والدتها الأنثى الضعيفة التي كرست حياتها لخدمته، حيث تزوج بأخرى لا لشيء إلا لأنه يشعر بعقدة نقص لكن لا يعترف بها، هو كباقي الرجال يحملون الأنثى عيوبهم، تقول زوخا ***« بكيت سرا إشفاقا على المسكينة أمي، وطيبت خاطرها، ثم وقفت إلى جانبها وعانقتها وأنا أؤكد لها أنه هو الخاسر وليست هي، إلا أنني لم أنكر أنها السبب الأساسي ...كيف تثق ثقة عمياء في رجل»***[41]. هنا تسقط صورة والد زوخا للمرة الثانية وتسقط معها كل قناعات القداسة.

لقد كانت كتابات المرأة إذا جسر عبور وبحث في عذاباتها وتنديدا بمجتمع بطريركي احترف إذلالها وأدخلها في سبات نسقي دام طويلا ليظل صوتها ردحا من الزمن متقوقعا تحت عباءة فحولته؛ حيث أدركت بأن الخلاص منه لن يتحقق إلا عبر الخوض في صراع معه على مستوى جميع الأصعدة المعرفية والاجتماعية والثقافية وغيرها، وهو ما وجدناه ممثلا في رواية "**تادي الصنوبر**" للكاتبة ربيعة جلطي.

هوامش

[1] شرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة الهيئة العامة للكتاب، 2002، ص ص 9/8.

[2] حاتم الورقلي : بول ريكور – الهوية والسرد–، دار التنوير، بيروت، لبنان، دط، 2009، ص132.

[3] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، مخطوط، (بتصرف) ص 218.

* **المركزية الفالوسية *Phallocentric***:بشكل عام يشير مفهوم المركزية الفالوسية إلى الخطاب المتمركز حول الذكر. وبشكل خاص، تم استخدام هذه الفكرة للإشارة إلى توظيف قضيب الرجل (*Phallus*) ضمن نظرية التحليل النفسي، أين تم اعتبار الفالوس دال رمزي، كوني و متعالي لمصدر الإنوجاد الذاتي والفاعلية الموحدة المتعلقين بالذات. وهذه الفكرة متعلقة أساسا بالتحليل النفسي التي طورت من طرف **جاك لاكان**. (ينظر: كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص 261.)

[4] أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 171.

[5] آمال علاوشيش: المرأة في مرآة الفلاسفة، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية: مجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 2013م، ص ص 45/44.

[6] ز.ل. ستيفنسون: ألف ليلة وليلة جديدة، تر: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية، مصر، دط، دت، ص 8.

[7] Jaen Bessiére : Littérature et représentation , théorie littéraire, PUF, France, 1ére édition, 1989, p316.

[8] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص 103.

[9] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص252.

* **ربيعة جلطي** شاعرة وروائية ومترجمة جزائرية، متحصلة على شهادة الدكتوراه في الأدب المغاربي الحديث، تشغل حاليا منصب أستاذة كرسي بجامعة الجزائر، عندها العديد من المؤلفات التي تتراوح بين التراجم والروايات والدواوين الشعرية، أما الروايات فنذكرها بحسب ترتيب الاصدار كالآتي: الذروة، نادي الصنوبر، عرش معشق، حنين بالنعناع، وعازب حي المرجان، وأما الدواوين الشعرية فهي كالآتي: تضاريس لوجه غير باريسي، التهمة، شجر الكلام، كيف الحال، وحديث في السر، من التي

بالمرآة، حجر حائر. (ينظر الصفحة الشخصية لربيعة جلطي علة موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك:https://www.facebook.com/rabia.djelti / يوم 2017/08/28 على الساعة 10.38).

[10] سلمى بلحاج مبروك: التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادايغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية: مجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 2013، ص 345.

[11] سلمى بلحاج مبروك: المرجع نفسه، ص 346.

[12] بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 162.

[13] جان بودريار: المصطنع والاصطناع، تر: جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2012، ص 158.

[14] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص ص 119،118.

[15] عبد الغفار مكاوي: قصيدة و صورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، ع119، نوفمبر 1987، ص10.

[16] عبد الحق بلعابد: عتبات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 93.

[17] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 5.

[18] بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 72.

[19] عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة– استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى–، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009، ص 79.

[20] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 119.

[21] رضا ظاهر: غرفة فرجينيا وولف – دراسة في كتابة النساء–، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001، ص 12.

[22] سلمى بلحاج مبروك: التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادايغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ص 357.

[23] محمد بن سباع: نقد الخطاب الذكوري، مجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 2013 ، ص 105.

[24] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 160.

[25] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 46.

[26] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 47.

[27] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 53.

[28] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص ن.

[29] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص88.

[30] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص107.

[31] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص108.

[32] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص17.

[33] محمد بن سباع : نقد الخطاب الذكوري، ص 113.

[34] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 141.

[35] [35] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 127/ 128.

[36] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 19.

[37] فؤاد خليل: الماركسية في البحث النقدي الراهنية، التاريخ، النسق، دار الفرابي للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2010، ص 115.

[38] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 146.

[39] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 147.

[40] ربيعة جلطي : المصدر نفسه، ص 154.

[41] ربيعة جلطي : المصدر نفسه، ص 154

فتنة السرد وصورة الآخر في رحلة أبي حامد الغرناطي (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)

The Cuteness of Narrative and the Image of the Other in Rihla of Abu Hamid Al-Gharnati (Ichkalat Magazine) *Tuhfat Al-Albab Wa Nukhbat Al-Ijab*

أ. روفيا بوغنوط
الجامعة: العربي بن مهيدي –أم البواقي (الكلية: الآداب واللغات)
البريد الإلكتروني:rofiaboughanout@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018/03/03	تاريخ المراجعة:2018/03/03	تاريخ القبول:2018/04/09



تعمل هذه المداخلة على مقاربة التخييل السردي وصورة الآخر في رحلة أبي حامد الغرناطي "تحفة الألباب ونخبة الإعجاب"؛ هي رحلة نقلت لنا جانبا كبيرا من تاريخ وجغرافية الشعوب، كما اعتمدت على كثير من عوالم الغريب والعجيب، و يعكس النص الرحلي "تحفة الألباب ونخبة الإعجاب" حالات التضايف الحضاري الإيجابي مع الآخر، وفق بناء سردي يقوم على امتصاص كبير للأنساق (الأسطورية والإيديولوجية، واللسانية، والأنثروبولوجية، هذا ما يؤدّي بنا إلى مقاربة:

- عتبات النص الرحلي وبناء المتخيل السردي (العنوان . الاستهلال السردي).
- الراوي /الآخر في تحفة الألباب ونخبة الإعجاب .
- أسطرة الفضاء في النص الرحلي. J

الكلمات المفتاحية : السرد؛ الآخر ؛ النص الرحلي، الغرناطي

summary:

The purpose of this paper is to approach the imaginative narrative and the image of the other in the travel of Abu Hamid Al-Gharnati “Tuhfat Al-Albab wa Nukhbat Al-Ijab”; it is a travel that reported us a great part from the History and the Geography of peoples; also it has been relied considerably on foreign and strange parameters. The original travelling text “Tuhfat Al-Albab wa Nukhbat Al-Ijab” reflects the

positive civilisation correlation with the other according to a narrative structure based on a great absorption of systems (the legendary, the ideological, the linguistic and the anthropological). That is what leads us to approach:

1. Sills of the travelling text and the construction of the nnarrative imagined (the title, the narrative initiation)
2. The narrator/ the other in Tuhfat Al-Albab wa Nukhbat Al-Ijab.
3. The Myth of space in the travelling text

Key words: narrative, the other, travelling text, Al-Gharnati.

J

I

J

تقديم:

ألف أبو حامد أبو عبد الله محمد بن عبد الرحيم المازني القيسي الغرناطي الأندلسي الأُقليشي القيرواني (473هـ -565هـ) رحلته/ الكتاب بطلب من معين الدين أبي حفص عمر بن محمد ابن الخضر الأردبيلي، مؤلف كتاب (وسيلة المتعبدين)، الذي يثني عليه أبو حامد في فاتحة الكتاب (ولم يزل أيده الله وأبقاه ومن المكاره وقاه يحثني كلما كنت ألقاه أن أجمع ما رأيته في الأسفار من عجائب البلدان والبحار)، لم يبن الغرناطي رحلته على نسق منتظم، فقد« كان كتابه غير منتظم أو مرتب بصورة تاريخية وجغرافية، وإنما هو مؤلف بالتداعي، فكل ما يرد على ذهنه يدونه خاصة ما يتسم بالغرابة وما يمكن أن يثير الدهشة »[1]، و قد قام أبو حامد الغرناطيي «بأولى رحلاته إلى مصر حيث استمع إلى بعض علماء القاهرة والإسكندرية ثم رجع إلى وطنه ولكنه لم يلبث طويلا فغادره مرة أخرى سنة 511هـ بنية الرجوع إليه مرة أخرى، وفي رحلته هذه مر على جزيرة سردينيا وعلى صقلية فالإسكندرية والقاهرة، وفي عام 516 نلتقي به في بغداد ؛حيث أمضى أربعة أعوام متمتعا بعطف الوزير المعروف بحبه للأدب والأدباء يحي بن خبير، وفي عام 524هـ نراه بأبهر بإيران، وفي عام 225 هـ يعبر بحر قزوين فيصل إلى مصب نهر الفولجا، وخلال هذه الفترة قام بثلاث رحلات إلى خوارزم ونظرا لعلاقة بلغار

بشبه جزيرة البلقان فمن الجائز يكون قد زار هنغاريا وكان موجودا عام 545هـ وهناك كان يملك منزلا ؛ بل إن ابنه الأكبر حامد تزوج من سيدتين من أهل تلك البلاد وأقام نهائيا، أما الأعوام الأخيرة من حياته فقد أمضاها بمركز الخلافة فكان ببغداد عام 555هـ والموصل 557هـ وتوفي بدمشق سنة 565هـ»[2]

أقسام الكتاب : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب

1 . صفة الدنيا وسكانها من إنسها وجانها

2 . صفة عجائب البلدان وغرائب البنيان

3 . صفة البحار وعجائب حيواناتها

4 . صفات الحفائر والقبور وما تضمنت من العظام إلى يوم النشور

أولا: عتبات النص الرحلي وبناء المتخيل السردي:

1. نظام العنونة :

يشكّل العنوان إستراتيجية ونظاما له خصوصياته ومكوّناتها، فإذا كان «العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعده التركيبية المتنوعة يعتبر من جهة إنتاجيّة الدّلالة بمثابة "علامة مفردة" ؛فإن الإنتاجيّة الدّلالية للعنوان على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي».[3]

يأتي العنوان ومع اختلاف أنواعه مضمنا بعلامات سيميولوجية دالة تقدم لنا«معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه»[(4)]. إنَّه المحور «الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه؛ فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يبنى عليه»[(5)]. ولذلك يخضع بناؤه وتكوينه إلى بعد دلالي وآخر تركيبي.

عنون أبو حامد الغرناطي نص رحلته بـ **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ومن البيّن أن العنوان قائم على نظام سجعي، يتكون العنوان من مركب اسمي(تحفة الألباب) +حرف عطف +مركب اسمي (نخبة الأعجاب) .

تُحْفَةُ: جاء في لسان العرب التُحْفَةُ الطرفة من الفاكهة وغيرها من الرياحين، أتْحَفْتُ

الرجل تُحْفَةٌ وهو يتَوَحَفُ، التُحْفَةُ ما أتْحَفَ به الرجل من البر واللطف والنغص [6].

الألباب : العقول، لب الرجل ما جعل في قلب الرجل من عقل .

نخبة :نَخَبَ انتخَبَ الَّشَيء اختاره والنُخْبة ما اختارهُ منه، ونُخْبَةُ القوم ونُخْبَتُهُم أخيارهم[7] .

الأعجاب : عجب : العُجْبُ والعَجَبُ إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العَجَبِ أعجاب، وقد ورد لفظ العجيب في القرآن الكريم في قوله تعالى (فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْء عَجِيب) " سورة ق، آية 2 .

العنوان بناء على بنياته (المعجمية ؛ التركيبية؛ الدلالية) « يمكن أن يفضي إلى تجنيس النص وإلى تحديد شكله ودلالته، وترجع هذه الأهمية إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى »[8].

بهذا فرحلة (تحفة الألباب) نص طريف انتخبته العقول من حكايات ومشاهدات،تحمل الدهشة والغريب، ومن اللافت كذلك أن الغرناطي قد وسم ما تم انتخابه من حكايات في تحفته أنه جاء بقوة العقل، هذا يقضي ـ عنده ـ بضرورة التصديق ويجعلنا نتساءل أولا، عن طبيعة العقل الذي ينبغي له تصديق مثل هذه العجائب؟ وثانيا عن طبيعة العلم الجغرافي في ذلك العصر ؟ .لقد اتجه العلم الجغرافي «خلال القرن السادس وما يليه وجهة عجائبية صرفة ؛ أي إنَّ همَّ الناس اتجه إلى البحث عن عجائب الكون والأرض والمخلوقات، ووصفها والمبالغة في ذلك الوصف، على اعتبار أن ذلك إظهار لقدرة الخالق سبحانه وتعالى على خلق المعجزات والعجائب وما لا يحيط به عقل بشر»[9]، كما أن العقل الذي يبتغيه الغرناطي ينطلق من التفكير الديني، و إن كان يشدِّد على العقل فهو ضمنيا يعمل بما يورده من حكايات عجيبة على تجاوز صرامة العقل، التي ينبغي أن تكون في مثل هذه المواضع .

بنى أبو حامد الغرناطي عالماً خارقاً بالارتكاز على العجيب والأساطير، بالإضافة إلى أنه في نظر كثير من الدارسين والنقاد ينتمي إلى المدرسة العجائبية إن لم يكن أول من ابتدعها، وأنَّه خرق أفقا بكرًا لم يصل إليه أحد قبله، لذا فالنص

الرحلي الغرناطي يؤكد على أدبية الرحلة ؛ ومصطلح أدبية الرحلة يؤكد أن النص امتلك وجوده الشرعي ؛ إذ« تصبح الرحلة أدبا يصدق عليه ما يصدق على المدونة الأدبية في جانبها الأسلوبي بصفة خاصة، من رشاقة التعبير وجمال الأداء وحسن استخدام المحسنات»[10] كما أنَّ سعي الغرناطي إلى ترسيخ فكرة في ذهن قارئه، مفادها أن كل عجيب وارد الحدوث بقدرة الله تعالى؛ فالمنطلق هو أن كل شيء بأمر الله عز وجل، ممّا لن يضع حكاياته الرحلية موضع شك أو تردد في تصديقها؛ إذ يقول : «كما فضل الناس بعضهم على بعض في الرزق وسعة المال، كذلك فضل بعضهم على بعض في العقل، فعقول الملائكة والأنبياء أكثر من عقول جميع العلماء ..وعقول العلماء أكثر من عقول جميع العوام في الدنيا، وعقول العوام أكثر من عقول النساء، وعقول النساء أكثر من عقول الصبيان، وبقدر هذا التفاوت يقع إنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لنقصان العقل»[11]، بهذا يكون المفتتح السردي، بمثابة تنبيه –بحسب الغرناطي– إلى كل غافل، يضع الحكايات (العجيبة) موضع شك.

يتبدى في موضع آخر حواره مع (الشيخ أبي العباس الحجازي)، ويطلب منه أن يحدثه بما شاهد من عجائب عند أهل الصين يقول«يا أبا العباس، إني سمعت عنك أشياء كثيرة من العجائب والآن أريد أن أسمع منك شيئا عن عجائب خلق الله تعالى، وكان الشيخ الإمام أبو بكر محمد بن الوليد الفهري حاضرا، فقال أبو العباس، قد رأيت أشياء كثيرة، ولا يمكن أن أحدث بها؛ لأن أكثر الناس يحسبون أنها كذب، فقال الشيخ الإمام أبو بكر : يكون ذلك من العوام الجهال، وأما العقلاء وأهل العلم فإنهم يعرفون الجائز والمستحيل، وذكر عجائب خلق الله يستحب التحدث بها إظهارا لقدرته»[12]، ولعل هذا الاتكاء الكبير والانصياع وراء أن كل شيء عجيب وخارق لا يقبل الفهم يتحقق وجوده لقدرة الله عز وجل، قاد الرجل في كثير من الأحايين إلى أن يورد الحكايات دون تقصي حقيقتها ؛حيث إنَّه يرهن عقله لتصديق ما يسمع، وإن خالف في حقيقته منطق العقل إلا أنه «يورد أسماء رواته بدقة ويتحدث عن نفسه بضمير المتكلم، ولهذا يمكن التفريق بسهولة بين مصادر مادته وكثير مما يورده

على لسان الغير لا يمثل في الواقع أهمية ما وذلك لسهولة تصديقه للعجائب واعتقاده فيها »[13] .بل إنّ هذا ما يجعلنا ننصرف بالذهن إلى الاعتقاد بولعه الشديد بكل عجيب بغض النظر عن مصدره ؛حيث إن بعض الحكايات الواردة تتبع نظام التناسل الحكائي (الحكي على الحكي)، وهذا ما يجعلها محملة بكثير من التخييل.

2. الاستهلال السردي:

تمتلك عتبة الاستهلال (l'incipit) قدرة على الجذب، والاستقطاب، والتأثير على المتلقي، فمن السمات الجوهرية له« أنه يعكس جزءا من (ميكانيزم) العملية الإبداعية »[14]،هذا ما ألح عليه كثير من النقاد القدامى، حين تحدثوا عن المطالع وحسن الابتداء« أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان»[15]،لما لها من قدرة على جلب الانتباه ويؤكد ابن الأثير على ذلك مبينا شروطه «أن يراعي فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو وأن يكون الافتتاح مرتبطا مع الخطبة ببراعة الاستهلال »[16].

تولدت أهمية البدايات السردية أو الاستهلال السردي «من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، وبين المتلقي من جهة ثانية »[17] ؛هي عتبة نصية تقود القارئ عبر اللغة السردية إلى عوالم النص، بالإضافة إلى أنها « أعقد أجزاء العمل ؛لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص»[18]. يتمتع الاستهلال بقيمة الإيذان والتلميح «متى ما توجه النظر إلى النص الأدبي على أنه وحدة نسيجية مترابطة تتناسب فيها العلاقات العضوية لتكون كلا موحدا يشد بعضه بعضا ويؤول بعضه إلى بعض»[19]، يضع الاستهلال أو البداية القارئ في سياق النص «فهي مكون بنائي، إنها الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل، ما لا يمكن عزلها، عن السرد »[20]

تعدُّ الفاتحة النصية، أو الاستهلال السردي على اختلاف المقابلات للمصطلح الفرنسي (l'incipit)«فاصلة واصلة، إنها قد تحمل علامات أجناسية وأسلوبية ومعجمية تشدُّ النص إلى مجال تناصي لا محدود ليس تاريخ الجنس الأدبي إلا دائرة من دوائره، لكنها أيضا موضع العبور من فضاء خطابي واسع إلى فضاء خطابي

محدد، فالنص يحتاج منذ الفاتحة إلى الإقناع بقيمته باعتباره كلاما جديدا، وإن كانت الوشائج بالسابق من الكلام وثيقة، وفي ضوء الفصل والوصل تتباين الفواتح بتباين الأجناس في الشفوي والمكتوب »[21]،وقد تمتعت على مر العصور مجموعة من الأجناس الأدبية بترسيخ تقليد أجناسي وثقافي في عملية الاستهلال السردي (الحكاية الشعبية، والحكاية المثلية، الأخبار، والمقامة) من خلال علامات بدئية مخصوصة .

يشتغل الفضاء النصي لرحلة الغرناطي على عتبتين نصيتين وضعتا تحت مسمى (تمهيد ـ مقدمة) سنطلق على المجموع الاستهلال.

أ. **الاستهلال الأول /تمهيد:** يقول : «الحمد لله الذي أبدع العالم على توحيده، فشهد كل موجود بوجوده ودنت كل نعمة على كرمه ووجوده، وسخر السموات بأصناف جنوده، وأمرهم بتسبيحه وتقديسه وتمجيده، واسكن الأرض من شاء من عباده، وقسمهم شقية وسعيدة، وغربه وشديديه، وجعل المغرب قبلة المشرق في ركوعه وسجوده فكل محدث مقهور بقدرة معبوده وأظهر في الأفاق من عجائب المخلوقات ما تكل الأوهام عن إحصائه وتقديره وتكييفه وتحديده، .....وأشهد أن محمدا عبده ورسوله أفضل أنبيائه، ورسله وأوليائه وشهوده صلى الله عليه وعلى آله وأزواجه وذريته وأصحابه وأنصاره »[22]. تندرج هذه البداية النصية في الرحلة ضمن التحميدات، قد تعدُّ بمثابة إشعار للمتلقي، بغية أن يستشرف مسار الحكي، وهو تقليد راسخ في أدبيات السرد العربي القديم .

ب. **الاستهلال الثاني /مقدمة :** يفتتح نص تحفة الألباب ونخبة الإعجاب بمقدمة «كما فضل الناس بعضهم على بعض في الرزق وسعة المال، كذلك فضل بعضهم على بعض في العقل، فعقول الملائكة والأنبياء أكثر من عقول جميع العلماء.وعقول العلماء أكثر من عقول جميع العوام في الدنيا، وعقول العوام أكثر من عقول النساء، وعقول النساء أكثر من عقول الصبيان، وبقدر هذا التفاوت يقع إنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لنقصان العقل، لأن الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله تعالى قليل فالعاقل إذا سمع عجبا جائزا

استحسنه ولم يكذب قائله ..والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد قطع بتكذيب وتزيف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله وضيق باع فضله وقد وصف الله تعالى الجهال بعدم العقول بقوله (أم تحسب أن أكثرهم يسمعون أو يعقلون) سورة الفرقان آية 44 »[23].

ما نتلمسه من هذه (المقدمة) أن العجيب في تصور الغرناطي ليس موضع شك . سبق وأشرنا إلى ذلك . وقد رتب له مجموعة من المتلقين، كما لم يسمح بأي نزوة ارتيابية قد تخامر مخيلة المتلقي ؛ بل إنَّ الارتياب دليل نقصان العقل، وإن كنا نرى أنه من« أسهل الأمور علينا أن نهمل مالا نصدقه، ونطرحه جانبا على أنه خرافة أو مغالاة، كما أن من أسهل الأمور على العوام حينما يسمعون بتلك الوقائع أن يصدقوها، وأن يعملوا على إذاعتها، إلا أننا إذا اتجهنا هذا الاتجاه أخطأنا فهم الكثير مما توارد على ألسنة الرحالة والجغرافيين ومؤلفي كتب العجائب من العرب وغيرهم»[24]، بالإضافة إلى أن الغرناطي جعل طبقة العوام ؛هي الطبقة الثالثة من حيث قدرة العقل، وطبقة النساء فصلت عن العامة، ممَّا يفضي بالقول إنَّ النظرة المتشكلة تضع المرأة في أدنى درجة، وترفع طبقة العوام/الرجال إلى درجة أعلى، وهذا يبرز الهيمنة الذكورية في التصنيف، المستندة إلى أن المرأة ناقصة عقل تليها مباشرة طبقة الأطفال، وهذا في اعتقادنا يحمل نوعا من الانتقاص للمرأة، فما كان ضره لو أدخل المرأة ضمن جموع العوام المتلقين دون فصل على أساس الجنس.

من اللافت في هذه العتبات البدئية، الاستعانة بشواهد استهلالية وظفت تبريرا للمقاصد وتصويغا لها ؛بل إنها بهذه الشاكلة « تزكية للحكي والمحكي عنهم جنبا إلى جنب »[25]، ففي المقدمة يورد مجموعة من الآيات القرآنية، من البيّن أنَّها تخدم السياق الذي يبتغيه الغرناطي، منها : قوله تعالى (أم تَحْسِب أنَّ أَكْثَرهم يسمعون أو يعقلون)سورة الفرقان، 44 وقوله تعالى (وَكَأَيِّنْ مِنْ آيَة فِي السَّمَوَات وَالْأَرْض يَمُرُّونَ عَلَيْهَا وَهُمْ عَنْهَا مُعْرِضُونَ)سورة يوسف آية 105، وفي قوله تعالى (قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ)سورة العنكبوت آية 20، ثم يورد بعض الأبيات الشعرية لم يحدِّد صاحبها :

في الأرضِ آياتٌ فلا تك منكرًا *** فعَجَائِبُ الأشياءِ من آياتِهِ[26]

مجلة إشكالات ISSN: 2335-1586
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018 رقم العدد التسلسلي 14

تعدُّ الشواهد الاستهلالية حجة لما جاء في رحلة (تحفة الألباب ونخبة الأعجاب)، يتخير لها متلق بأفق محددٍ، هو ذلك الذي يصدق الحكايات من منطلق إيمانيّ بقدرة الله عز وجل دون حالة شك في وجودها أو كينونتها، ودون الالتفات إلى أن هذه الحكايات منسوجة من مخيلة جمعية، وإن نقلت من رواة وصفهم الغرناطي بـ(الرواة الثقاة)، وهو بهذا يصادر حالات الشك- المحتمل في الرواية المنقولة. ولسنا نتفق-هنا- على مسألة الرواة الثقاة لهذه الحكايات العجيبة، فكل فعل حكي منقول قابل للزيادة فيه أو النقصان، لن يسلم من حالات التخييل، مادام باب العجيب مفتوح، كما أن ذلك يخضع بالضرورة إلى طريقة وأسلوب الناقل أو الراوي .

ثانيا: الأنساق الغيرية في رحلة الغرناطي (تجليات الأنا والآخر):

بداية لابد أن نحدِّد أنَّ « صورة الآخر ليست هي الآخر، صورة الآخر بناء في المخيال وفي الخطاب، الصورة ليست الواقع حتى وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع، ولأنها كذلك فهي اختراع »[27]، والآخر في أكثر معانيه شيوعا « يعني شخصا آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية موحدة، وبالمقارنة مع ذلك الشخص أو المجموعة أستطيع (نستطيع) تحديد اختلافي (اختلافنا) عنها وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر »[28]، ينضاف إلى ذلك تنامي «الدراسات المقارنة وتطور الدراسات الغيرية في حقول الجماليات والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا، والدراسات السياسية وعلم الاجتماع الأدبي والدراسات الثقافية، لم يَعُد من المقبول اختزال تجليات الغيرية، في مفهوم الآخر وصورته من حيث هو أجنبي فقط ؛بل تخطى الأمر ذلك ليشمل مختلف الحدود والقيم والأنساق الذهنية التي تولد صلات الكراهية والعنف والألم والنفي والتهميش، أو الرغبة والاحتضان، التسامح والاندماج»[29]، بصورة أخرى إن حضور الآخر في النصوص، هو حضور للأنساق الغيرية .

ولا تخلو ثقافة من الثقافات من تمثيل للذات والآخر، فالأنساق الثقافية الغيرية « مواضعة اجتماعية دينية، أخلاقية، استيتيقية، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية . والتي يقبلها ضمنيا المؤلف والجمهور »[30]،ويرتكز النسق «

على معايير وقيم تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءا من بيئة الفاعلين»[31]. وتخدمنا مقاربة الأنساق في رحلة الغرناطي، من تبين صورة الآخر/المختلف (عقائديا، واجتماعيا).

1. النسق الثقافي- النظرة العقائدية ومركزيتها :

شكلت الخلفية الدينية في علاقة الأنا بالآخر قاعدة أساسية و«دورا حاسما في معرفة الثقافة العربية الإسلامية للآخرين، فالثقافة التي تمتلك دينا تختلف من حيث درجة التحضر عن الثقافة التي لا دين لها، ولا شريعة »[32]، بصورة أخرى تتحدد النظرة إلى الآخر بالاستناد إلى جوانب دينية متعلقة بالكفر والإيمان، أو ما نسميه بالمركزية الإسلامية ؛ حيث وسمت صورة الآخر عند الرحالة العرب بمجموعة من التحديدات، فالابتعاد عن الشمس وبالتالي عن نور الحضارة الإسلامية والاقتراب من سلطة الرطوبة قد ورث الآخر مجموعة من الصفات السلوكية (سوء الأخلاق، غلبة الحيوانية)، السكيولوجية (غلبة الشهوة . سيطرة الغضب . حدة النفس، قسوة القلب)، الثقافية (قلة الفطنة) الفيزيونومية (عظم البدن)[33] .

بهذا المنظور غدا نص الرحلة نصا غنيا بالأنساق الثقافية، التي تتجلى أثناء التماس مع الآخر، وذلك بحكم اختلافه ثقافيا وحضاريا ودينيا خصوصا أنَّ «مرجعيات النظر العربي الإسلامي للآخر تتكيء، أولا وقبل كل شيء، على قاعدة دينية تأسيسية »[34]، وقد ألفينا النظرة الغيرية عند الغرناطي، محملة بتحديدات قائمة على توجهات عقائدية، فلا يؤسس النسق الثقافي الديني «الرؤية الكونية للمؤمنين به فحسب، بل هو أساس إنسانية البشر في هذا الوجود، فالإنسان لا يتحدد بشكل ولا لون إنما يتحدد بمدى تمثله للأنساق والأعراف الثقافية »[35]، لذلك طبعت نظرة الرحالة المسلمين بتحكم عامل الدين معيارا للتفوق الإنساني، فمن لا دين له ليس في عداد الإنسانية ؛لأنَّ الدين نسق ثقافي «أنيطت به تنظيم الحياة البشرية، ومسؤولية الإجابة عن الأسئلة الإنسانية المحيرة»[36]، بناء على ذلك يتحدد الآخر عند الغرناطي بمنطلق ديني، هذا ما أنتج لنا الأنا المسلمة بإزاء الآخر الكافر، وقد ورد ذلك في ثنايا الرحلة وفي عدة مواضع نمثل لها بـ :

1. «أهل غانة أحسن السودان سيرة وأجملهم صورا، مبسط الشعور، فيهم عقول وفهم ويحجون إلى مكة»[37]

2. «ومن أنواع السودان ربلع وهم أعف أهل السودان، مسلمون يصلون ويحجون إلى مكة كل سنة مشاة، وبلاد السودان على الزنج وأبيجاه مسيرة أربع عشرة سنة يأكلون الكلاب ويفضلونها على الغنم ويأكلون الفأر»[38] .

3 . «وفي بحر الروم من الجزائر كثير جدا منها جزيرة تسمى بسردانية وهي عظيمة جدا فيها أمة من الكفار خلق كبير شجعان»[39].

الملاحظ أن الانتقاص من الآخر، يتولَّد داخل الرحلة بسبب غياب الجانب العقائدي الديني (تجلى في المقطعين الإصرار على الدين الإسلامي سببا للتفوق)، فكلما غاب الدين وبرز ما يتعارض مع الإسلام، إما أن يصفهم بأمة الكفار أو يسوء الوصف وتنسب إليهم (هم/ الآخرون) أرذل الصفات، وهنا – في هذا الوصف– يكون الدين غائبا تماما عن هذه الجماعات«أما فاوة وقوقو، قصار الأعناق، فطس الأنوف، حصر العيون كأن شعورهم حب فلفل، ورائحتهم كريهة كالقرون المحرقة، يرمون بنبال مسمومة بدماء حيات صفر، لا تلبث ساعة واحدة حتى يسقط لحم من أصابه ذلك السم عن عظمه ولو كان فيلا»[40]، ويلتزم الغرناطي بالمنظور العقائدي حتى مع البيئة الإسلامية، التي تعمدُ إلى تغييب الدين الإسلامي، بوصفه خلفية حياتية من خلال الابتعاد عن تعاليمه في الممارسات الحياتية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، تجلى هذا في قوله «أهل الحجاز أسرع الناس إلى الفتنة وأعجزهم عليها، رجالها حفاة عراة، ونساؤها كساة عراة، وأهل اليمن أهل سمع وطاعة، ولزوم جماعة، وأهل عُمان عرب استنبطوا وأهل البحرين نبط استعربوا، وأهل اليمامة أهل جفاء واختلاف في الرأي، وأهل فارس أهل بأس شديد وعارٍ عتيد، وأهل العراق أبحث الناس عن الصغيرة وأسبقهم لكبيرة، وأهل الجزيرة أشجع الفرسان وأقتل للقران، وأهل الشام أطوعهم للمخلوق، وأعماهم للخالق، وأهل مصر عبيد لمن غلب، أليس الناس صغارا وأجلهم كبارا»[41]، وفي موضع آخر يتحسر الغرناطي على ملوك المسلمين، الذين لا يتبعون العدل ونمط حياة، الذي كان له أن عايشه عند أهل الهند

والصين« والملك العظيم والعدل الكثير والنعمة الجزيلة والسياسة الحسنة والرخاء الدائم والأمن الذي لا خوف معه في بلاد الهند وبلاد الصين»[42] .

تبرز لنا طبيعة التسامح والاعتراف بتفوق الآخر في ظل غياب النسق الديني الإسلامي، وإن كنا نقول بوجود نسق حضاري فكري، جعل الغرناطي يبدي إعجابه بعدل ملوك الصين وتنظيمهم للمجتمع وفق قوانين كان المسلمون أولى بها، ونشير إلى أن حجته وتفسيره لكل ذلك الرخاء لا ينفك يرتبط بالنسق الديني الإسلامي، من خلال الاستشهاد بقوله صلى الله عليه وسلم ("الدنيا جنة الكافر، وسجن المؤمن)،«والسجن موضع الضيق والخوف، لا يكون ذلك إلا مع عدم العدل وكثر الظلم والجور وقلة المال والخصب وحتى يتحقق في حق المؤمن السجن في الدنيا والجنة موضع الرخاء والنعمة والأمن والعدل والسياسة والطيب وأنواع الطيبات، والحمد لله الذي جعل جور ولاة المسلمين من معجزات سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم»[43].

نشير إلى أنَّ رحلة الغرناطي قد مكنتنا من رسم صورة للآخر، الذي يقع شرق الدولة الإسلامية، دون أن تلقي بالا أو حديثا أو وصفا مشابها لأصقاع تقع جهة الغرب وعلى الأغلب، إن الرحالة لم يصل إلى تلك البيئات ولم يعاينها فما وجد كان نزراً يسيراً، جاء متناثرا في ثنايا الرحلة، وهذا ما جعل الجهة الغربية تبدو مجهولة لقارئ الرحلة، يقول «لما كنت في باشغرد سنة خمس وأربعين وخمسمائة كان بيني وبين رومية أياما يسيرة وسألت المسلمين الذي يسافرون إليها من باشغرد عن صفتها، فوصفت لي، كما كتبتها هاهنا وذكر أن أكثر المدينة قد خرب الآن لن الأمراء تنافسوا في البلد وتقاتلوا والملك الكبير لا يقدر على قهرهم »[44] . وهو بهذا يورد أخبار المدن وفق ما وصله من حكايات عنها، ولم يلزم ذاته بالتشكيك فيها .

ثالثا ـ البنية العجائبية في تحفة الألباب ونخبة الأعجاب :

بنية الوصف – العجائبي : حسب ما ذهب إليه تدوروف يقوم العجائبي (le fantastique)على «التردد الذي يحس به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثا غير طبيعي حسب الطاهرة»[45]، بهذا فالتردد هو« الذي يمدُّ العجائبي

بالحياة »[46]، وهكذا يتنامى العجائبي «ويحدد موقع الواقعي، فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية ـ غيبية. لإيجاد حالة من الزج بالواقعي» [47] .

ورد في قاموس المصطلح السردي لجرالد برنس الوصف Description «عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية والقصد) في وجودها المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلا من تتابعها، وهو تقليد يفترق عن السرد»[48]، ولا يأتي «الوصف في معظم الأحيان شكلا مستقلا من أشكال الكتابة باستثناء الأسفار،ومن النادر أن ينهض الوصف بنفسه مستقلا؛ فتأتي الفقرة الوصفية جزءا من عمل أكبر»[49]، ومن هنا كان من أبرز الأساليب الفنية والتصويرية والتعبيرية، كما أنه يمتلك طرائقه الخاصة «كبيان الحال الذي يقوم على تعيين الخصائص الأساسية للموصوف (الشكل، اللون، الحجم)،أو بيان العلاقة التي تقضي بتعيين موقع الموصوف داخل المكان والزمان، أو على مقارنته بموصوفات أخرى من خلال التشبيه والاستعارة، ويمكن أن يتناول الموصوف مجملا أو جزءا منه»[50].

يعمل الوصف على «تغيير المستوى الذي سيتبدى فيه أفق انتظار القارئ، ذلك فعلا، لأن أفق الانتظار الذي يفتحه النظام الوصفي يبدو أكثر تركيزا على البنى السميائية السطحية منه على البنى المعمقة وعلى الهياكل المعجمية للنص أكثر منه على بنيته المنطقية الدلالية الأساسية، كما يبدو أكثر تركيزا على تجلي الحقول المعجمية أو الأسلوبية وتفعيلها منه على إيجاد نحو منظم لجدلية من المضامين»[51]، هو بهذا استدعاء لذاكرة المخزونات المعجمية، كما يدعو النص قدرة القارئ المعجمية أكثر من قدرته النحوية.

يجنح صاحبه الرحلة أبو حامد الغرناطي في كثير من الأحايين إلى استغلال الوصف العجائبي لإبراز صورة الآخر «وعن صنعاء أمة من العرب قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان له نصف رأس، ونصف بدن ويد واحدة، ورجل واحدة، يقال لهم ويار، وهم من ولد إرم بن سام أخو عاد وثمود، وليس لهم عقول يعشون

الآجام وفي بلاد الشحر على شاطئ بحر الهند»[52]، وفي موضع أخر يصف بعض أهل المغرب « وذكر أن في فيافي بلاد المغرب أمة من ولد آدم كلهم نساء ولا يكون بينهم ذكر، ولا يعيش في أرضهم وأن أولئك النساء يدخلن في ماء عندهم فيحملن من ذلك الماء، فتلد كل امرأة بنتا ولا تلد ذكرا البتتة»[53]، تعمل هذه الحكايات على استقطاب المتلقي وتوسيع مخيلته؛ فهي حكايات تتوفر على عنصر التشويق والإثارة. حُمِّل الوصف الوارد في المقطعين بجانب عجائبي ؛حيث استعان الغرناطي بالسرد الوصفي العجائبي وكانت نيته تأكيد أن في خلق الله كثير من العجائب التي تستحق التصديق ؛ وهي نية راسخة في ذهن الغرناطي لم يجنح عنها ؛بل إنها بؤرة الرحلة، غير أن ما أورده من وصف للأخر (صنعاء . فيافي المغرب) يبعث على الاستغراب ويولد الارتياب في ذهن المتلقي، مما يفضي باستحالة التصديق، ولنا أن نقول إنه قد لجأ إلى الخارق والعجيب تعويضا عن جهل لهذه البيئات الجغرافية، فعدم القدرة على معاينتها واقعيا، يفضي بانفتاح الرحالة على التخييل، فالأفضية مجهولة عند المتلقي وتأثيثها بحكي عجائبي يخلق فتنة سردية.

1. **بينة الشخصيات في تحفة الألباب ونخبة الأعجاب** أهم سمة لازمة بنص الرحلة حضور الشخصيات العجائبية، وقبل الوقوف عند الشخصيات العجائبية،نفرد تحديدا لمفهوم الشخصية، فقد كانت محط عناية لدى كثير من الدارسين ذلك أنها تمثل مع الحدث عمود الحكاية، «وقد نبهت السرديات مستندة إلى المقاربات البنيوية والسيميائية ....»،ومن أهم خصائص الشخصية في الرحلة، شخصية الرحالة فهي توسم «بافتقادها لملامح سيكولوجية أو فسيولوجية، فهي شخصية لا تبكي أو تضحك لا هي بالسمينة أو النحيفة، إنها شخصية فكرية تمارس ارتحال عبر جدلها مع العالم المرئي بمكوناته الإنسانية وغير الإنسانية »[54]، وتقسم الشخصيات وفق تحديد فيليب هامون إلى :

أ. **الشخصيات المرجعية** : وهي شخصيات لها حضور واقعي كالشخصيات التاريخية، الشخصيات الأسطورية (فينوس روس) شخصيات مجازية (الحب،

الكراهية) شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال)تحيل كل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت[55].

ب. **الشخصيات الإشارية** : وهي دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه[56] .

ج. الفئة الثالثة عند هامون هي **الشخصيات الاستذكارية** :هي شخصيات تقوم بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة، ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس،إنها علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، شخصيات لها ذاكرة وتقوم ببذر أو تأويل الأمارات[57] .

يُقدِّم سعيد يقطين ثلاثة أنواع من الشخصيات : الشخصية المرجعية وردت بالتحديد ذاته الذي قدمه فيليب هامون والشخصية التخييلية «شخصيات لا نجد لها حضورا واقعيا متعينا، ولا نستطيع أن نجد لها أصلا في المرجعية الثقافية والنص المكتوب، إنها شخصيات من نسج الخيال، وإبداعه الخلاق، يشكلها بغية أن يتمم عوالمه الحكائية ويضفي عليها مسحة من التطوير الدرامي الذي تعينه في تأسيس الشخصيات المرجعية »[58] أما حين ترتبط الشخصيات بالعجائبي فذلك « تثمين للتيمات بالكثافة التخييلية التي تخلق شخصية عجائبية محضة أو عادية تؤسس لأفعال عجيبة»[59]، وقد تكون الشخصيات العجائبية الجوهرية أو العرضية Accidentellement بتعبير سعيد يقطين مرجعية نصية، تظهر بجلاء في كتب التاريخ والجغرافيا، والكتب الدينية وبهذا تتداخل مع الشخصيات المرجعية [60]، وتزخر السير الشعبية والحكايات العجيبة بهذا النمط، وقد ألفينا في رحلة الغرناطي سردا لحكايات شخصياتها من الجن والمسخ، وقد تجلى ذلك في (حديث البحيرة والجن المسجونين)، فحين وصل موسى بن نصير ومن معه إلى بحيرة «أمر الغواصين فغاصوا في البحيرة فأخرجوا جبا من النحاس عليها أغطية من النحاس، قال : ففتح منها جبا فخرج فارس من نار على فرس من نار في يده رمح من نار، فطار في الهواء وهو ينادي يا نبي الله لا أعود»[61]، ثم فتحوا جبا آخر« فخرج منه فارس كالدخان على فرس كالدخان في يده رمح كالدخان وهو يقول يا نبي الله لا

أعود»[62]،وبعد أن فتحوا الجب الثالث وخرج منه« فارس كالصقر على فرس كالصقر في يده رمح كالصقر فطار في الهواء وهو ينادي يا نبي الله لا أعود »[63]، قال الأمير موسى ومن كان معه من العلماء، ليس الصواب أن تفتح هذه الجباب لأن فيها جنا قد سجنهم سليمان بن داود عليهما السلام لتمردهم، فأعاد بقية الجباب إلى البحيرة [64]، كما أورد في موضع آخر حديثا عن خلق الجان «لما أراد الله أن يخلق الجان بقدر خلق نار السموم، وخلق من مارجها خلقا سمّاه جانا(...) ثم خلق من الجن زوجته وسماها جنية، فغشاها زوجها الجان فحملت ما شاء الله فلما أثقلت وضعت إحدى وثلاثين بيضة، فانفلقت بيضة واحدة، فخرج منها حيوان على خلاف الجن في الخلق والشكل، فقالت لها الجنية : من أنتِ، فقالت قُطربة أم القطارب فقالت الجنبة : يا قطربة لماذا خلقت؟ قالت قطربة خلقت لأحضن هذا البيض وأفرقه في مضانه، قالت الجنية فدونك.فجلست القطربة على ذلك البيض شهرا واحدا، فقصت منها بيضة واحدة فخرج منها ستون ألف إبليس وستون ألف إبليسة، ذكورا وإناثا والله أعلم / إبليس اللعين منهم، وفقست بيضة أخرى فخرج منها ستون ألفا من السعالي وستون ألفا من إناثهم، وفقست بيضة أخرى فخرج منها ستون ألفا من الغيلان ومثلهم من إناثهم »[65]، ما يمكن قوله إن العجائبي «يستمد وجوده من التراث العربي والإسلامي في جانبه السردي من حكايات وتصوف وأخبار.. ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية ومن عنف الواقع وإكراهاته فضلا عن تأثيرات المثاقفة»[66]، وهذا ما يغذي النص الرحلي، ويجعله منفتحا على التعالق النصي.

يتجلى لنا ومن خلال الوصف أن الحكاية تضفي على الجان بعدا حيوانيا في تكاثرهم، كما يستحضر شاهده من القرآن الكريم، ليوجه القارئ بذلك إلى تعديل أفقه نحو التصديق دون التكذيب؛ لأنه يدرك أن قارءه لن يصدق هذه الحكايات، وبغية تحقيق حالة التصديق، يلجأ إلى النص القرآني ليثبت أن الجن قد ورد ذكره وبهذا لا مجال إلى التكذيب كأنه نوع من ضبط أفق القارئ وتوجيه عملية التلقي بـ قوله تعالى ﴿وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ﴾سورة الحجر آية 27.

المسخ : تبدو الحكايات التي جاءت عن أهل صنعاء في قوله «وعن صنعاء أمة من العرب قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان له نصف رأس، ونصف بدن ويد واحدة، ورجل واحدة، يقال لهم وبار، وهم من ولد إرم بن سام أخو عاد وثمود، وليس لهم عقول يعشون الآجام وفي بلاد الشحر على شاطئ بحر الهند»[67] مناسبة لما يمكن أن نسميه الممسوخات وهي« كائنات ناتجة عن تركيب أكثر من جنس، أو التي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس»[68]، ولا نعتقد أن العمالقة من البشر كائنات ممسوخة، كما قد يذهب البعض فرغم كبر حجمها وضخامتها إلا أنها تحافظ على تركيبتها البشرية السوية.

رابعا: عجائبية الفضاء :

1. **مصطلح الفضاء** : جاء في لسان العرب فضا يفضوا فهو فاض وفضا المكان وأفضى، إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان إذا وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه والفضاء الخالي، الواسع من الأرض[69].

يقترن مصطلح الفضاء في الدراسات العربية بمصطلح المكان«فالعربية اكتشفت المكان في امتداد الأرض؛ فهو كل ما يوطأ ويستقر عليه إنه الثبات وبالتالي يصبح المكان حاملا للأشياء وهو يمكنه أن يضمها (...) في حين أن الفضاء بالمفهوم الغربي يتسم بالتجريد، فإنَّ الفضاء في اللغة العربية مرتبط بالمكان في انغلاقيته أي ذلك المكان الفيزيقي الذي تتموضع فيه الأشياء المدركة مباشرة عن طريق الحواس، قبل أن يستقر مفهومه على الإخلاء أو الخلو من المكان، فالمكان أصله الأرض وعندما يتجرد يصبح الفضاء »[70]، وفي إطار هذا الطرح يوظف عبد الملك مرتاض مصطلح (الحيز) مقابلا للمصطلح Espace «إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز ؛ لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن، والحجم والشكل »[71]، ليقصر مرتاض مصطلح المكان على مفهوم الحيز الجغرافي وحده.

اختلف النقاد في دراساتهم للفضاء «فإن كان الفضاء مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء، بل ظلت وجهات نظر الباحثين تتأسس وفق قاعدة ما تقدمه أعمال محددة، ولم يصل الأمر إلى تصورات لها حد الشمولية والعمومية»[72]، قبل الحديث عن بنية الفضاء في النص الرحلي، نحدّد أنواع الأفضية.

2. **أنواع الفضاءات:**

أ. **الفضاءات المرجعية** :وهي الفضاءات التي يمكن العثور عليها في أرض الواقع، ضمن المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة والتي لا يمكن أن تحدد إلا من خلال الاسم أو الصفات وتكون بذرة للعجائبي، كما تجلى في مدينة النساء التي تقع في فيافي المغرب « وذكر أن في فيافي بلاد المغرب أمة من ولد آدم كلهم نساء ولا يكون بينهم ذكر، ولا يعيش في أرضهم وأن أولئك النساء يدخلن في ماء عندهم فيحملن من ذلك الماء، فتلد كل امرأة بنتا ولا تلد ذكرا البتتة»[73].

ب. **الفضاءات التخييلية** : هي فضاءات يقوم الراوي باختلاقها بما يقتضيه السرد كالفضاء الوردي . الفضاء القفري . فضاء المعارك . والفضاء المتخيل بكل أشكاله كفضاء العالم الآخر . وفضاء الرؤيا والحلم والمنامات [74]، هذا الأخير «الذي ينبني على نسيج فكري فني يغاير النصوص السردية المعروفة، هو نص رمزي مشبع بالدلالات والرؤى، الأمر الذي يقربه من النص المحير »[75]، ومن بين المنامات التي وظفت فضاء الآخروي تُلفي المنام الكبير للوهراني[76]، الذي سعى صاحبه إلى تعرية واقع اجتماعي وسياسي وديني وأدبي مسيطر،عبر تصوير بانورامي انتقادي ساخر لمجتمع القرن السادس هجري « وقد أطر منامه الكبير بسخرية لاذعة ماجنة، إلا أنه حملها سؤالا واضحا عن دولة اتخذت أرباب العلم والأدب والفقه والقضاء، وهم متهمون في ذلك كله، أركانا لها»[77]،إن مثل هذه النصوص –عموما– تعمل على كشف عيوب نسقية (فكرية، ثقافية، اجتماعية، دينية) داخل المجتمع.

خامسا: أسطرة الفضاء في رحلة الغرناطي :

1. **مدينة إرم ذات العماد** :يكون الفضاء في هذه الحال خارجا عن المألوف و« اعتياصه عن التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا»[78]، يتمظهر الفضاء العجائبي في رحلة الغرناطي في الحكاية التي أوردها عن الشعبي صاحب كتاب (سير الملوك) عن مدينة إرم ذات العماد التي بناها شداد بن عاد، وقد افتتح سرده بما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ(7) التي لم يخلق مثلها في البلاد (8))، بهذا الصنيع يحاول أن يضع في ذهن قارئه حقيقة وجود هذه المدينة رغم أن «خبر ورود ارم ذات العماد في القرآن إنما كان على سبيل الإخبار بإهلاك القبيلة المسماة بعاد لا الإخبار عن المدينة»[79] قال : «قال كعب الأحبار إن الله وصف قصة إرم ذات العماد لموسى عليه السلام وصفة بنيانها »[80]، وممّا يروى عن (شداد ابن عاد) بعد أن سمع بجنة الله التي وعد بها المتقين «أمر ألف أمير من جبابرة من قوم عاد أن يخرجوا ويطلبوا أرضا كثيرة المياه، طيبة الهواء، بعيدة من الجبال ليبني عليها مدينة من ذهب قال فخرج الأمراء ومع كل أمير ألف رجل من جنده وحشمه وطلبوا أرض اليمن حتى صلوا إلى جبل عدن، فرأوا هناك أرضا واسعة كبيرة العيون طيبة الهواء كما أمرهم به الملك شداد، قال فأعجبتهم تلك الأرض فأمروا المهندسين والبنائيين فخطوا مدينة مربعة الجوانب دورها أربعون فرسخا كل وجه عشرة فراسخ فحفروا الأساس على الماء وبنوه بحجارة الجزع اليماني حتى ظهر على وجه الدنيا ثم بنوا فوقه بلبنات الذهب الأحمر سورا علوه خمسمائة ذراع في عرض عشرين ذراعا .... ففرغ ذلك في عشر سنين فزينت المدينة بالفرش ...»[81]، وقد أخفى الله المدينة عن أعين الناس في طرفة عين، فخروا على وجوههم صرعى ولم يبق منها إلا لمعان الذهب واليواقيت تضيء كالمصابيح بالليل، فإذا اقتربوا منها لم يجدوا شيئا، بعد ذلك يورد الغرناطي على لسان كعب الأحبار، أن رجلا من أصحاب الرسول عليه الصلاة والسلام دخل إليها في عهد معاوية، يدعى عبد الله بن قلابة، كان قد خرج في طلب ابل له ظلت، فمازال يقتص أثرها حتى وصل إلى جبل عدن، فظهر له سور إرم ذات العماد؛

فاقترب منه إلى أن دخل المدينة التي عظمت في عينه وقال في نفسه : هذه تشبه الجنة التي وعدها الله عباده المتقين في الآخرة، وحمل منها ما قدر عليه من جواهر ويواقيت وبلغ خبره معاوية فأحضره وقص عليه فبحث عن كعب الأحبار وسأله عن ذلك فقال: هي إرم ذات العماد أخفاها الله عن أعين الناس، وسيدخلها من هذه الأمة رجل يقال له عبد الله بن قلابة الأنصاري، وجعل يصفه ثم إنه نظر إلى عبد الله المذكور جالسا عند معاوية فقال : هذا هو ذاك القاعد فسله عما قلت لك، فإن صفته واسه في التوراة ولا يدخلها أحد بعده إلى يوم القيامة [82].

من اللافت أنَّ هذا الوصف العجائبي لمدينة (إرم ذات العماد)، يشي بأن مخيلة العربي السردية تمتلك قدرة فائقة على نسج فضاءات ومنحها شرعية الحياة الجغرافية الوهمية، وإن كانت قد تعود مثل هذه الحكايات إلى الإسرائيليات[83]، والحقيقة إن هاجس الغرناطي الأساسي كان «مطاردة الإشعاعات الأسطورية المنتشرة هنا وهناك على الرقع الجغرافية التي تنتقل وفق تداعٍ ينافي المسار الفعلي الذي يسلكه المستكشف الجغرافي أثناء ارتياده الأفاق، وهو ما جعل بنية النص منذ انبثاقه على نهايته يتألف من مقاطع وصفية تحتل فقرة أو فقرتين، وهي وحدة جغرافية مستقلة لا ترتبط عضويا بما قبلها »[84]، وقد ألفينا وصفا لمجموعة من الفضاءات العجائبية كـ(مدينة النحاس) والتي تزعم الحكايات أن (موسى بن النصير) قد سار إلي الأندلس للتعرف عليها، ومنارة الإسكندرية المبنية بحجارة مهندمة مضببة بالرصاص على قناطر من زجاج، وحائط العجوز بمصر وهو من المباني القدم في مصر، والتي بنته دلوكا أحد ملوك مصر، وهذا الحائط من العريش على أسوان شاملا أعمال مصر من الجانب الشرقي، وتزعم القبط في سبب بنيانها له، أن الله لما أغرق فرعون خافت دلوكا على مصر أن تطمع الملوك فيها فبنته وزوجت النساء من العبيد حتى تكثر الذرية [85].

2. **الفضاء البحري** : يمتاز بخصائص عدة من بينها الغموض، وسيطرة الرعب على الرحالة أثناء اجتيازه «ولقد كنت في مجمع البحرين في سفينة فخرجت سمكة من البحر مثل الجبل العظيم فصاحت صيحة لم اسمع قط أوحش منها ولا

أهول ولا أقوى منها فكاد أن ينخلع قلبي وسقطت على وجهي أنا وغيري، وألقت نفسها في الحبر واضطرب البحر علينا، وعظمت أمواجه وخفنا الغرق حتى نجانا الله »[86]، كما يشهد هذا الفضاء انتشار العجيب والغريب .

3. **الفضاء البري** :يفسح هذا الفضاء المجال للوصف، عن طريق تعداد جزئياته الكثيرة، واختلاف صوره وأحداثه [87]، وقد تجلى ذلك في وصفه لمنارة الإسكندرية.

بهذا فقد، بنيت الأفضية عند الغرناطي وفق هندسة تتكئ على التشويق ؛حيث اعتمد عجيب الحكي ، إلا أن اللافت هو رهان صاحب (تحفة الألباب)على تحويل ما هو عجيب إلى حقيقة قابلة للتصديق، مما يخول لنا القول لقد شكل نصا رحليا، يتمتع بفتنة سردية عالية .

وفي الختام لنا أن نقول :

✓ حملت نظرة الغرناطي في تشكيل صورة الآخر بالبعد العقائدي عبر تحكم النسق الديني بصفة عامة والإسلامي على وجه الخصوص . وقد تلمسنا أن الانتقاص من الآخر يتجلى في حالة غياب الدين، وتتحقق درجة التفوق والانسجام كلما كانت الأمة التي ارتحل إليها الغرناطي مسلمة .

✓ توسم الأفضية في رحلة الغرناطي بالبعد العجائبي وتجلى ذلك مع الأصقاع التي تصعب فيها حركات التواصل ومعاينتها فتتحول إلى فضاءات متخيلة قائمة على استثمار المدهش والخارق والعجيب مثل ما هو في وصف فضاء /مدينة النحاس .

✓ استغل الغرناطي الشخصيات العجائبية والتي تتناسب مع المخطط الذي ابتغاه في إيراد عجائب خلق الله في الأرض .

هوامش:

[1] ـ فؤاد قنديل : أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط2، مصر، 2002 ص 358

[2] ـ اغناطيوش بوليانوتتش كراتشكوفسكي : تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، ج1، الإدارة الثقافية جامعة الدول العربية، مصر، 1957، ص 295

[3] – محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط1،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص23

[4] – محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990، ص57.

[5] – محمد مفتاح : دينامية النص، ص57.

[6] – ابن منظور : لسان العرب، مادة تحفة .

[7] – ابن منظور : لسان العرب مادة نخب.

[8] – عبد المجيد نوسي :التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية ـ التركيب ـ الدلالة)، شركة النشر والتوزيع، اط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 109

[9] – حسين مؤنس : الجغرافيا والجغرافيون، مكتبة مدبولي، ط1، مصر، 1986،ص 242

[10] – حسن مودن أدبية الرحلة، دار الثقافة، ط1، المغرب، 1996، ص 25

[11] – أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، تحقيق علي عمر، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 2003، ص 15

[12] – أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص 75

[13] – اغناطيوش بوليانوتتش كراتشكوفسكي : تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص296.

[14] – ياسين نصير : الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص21.

[15] – أسامة بنمنقد . البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد،القاهرة، 1960، ص285.

[16] – ابن الأثير : المثل السائر ج2،ص304.

[17] – شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2005، ص91.

[18] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[19] – ناهضة عبد الستار : بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003، ص86.

[20]– صدوق نور الدين : البداية في النص الروائي، دار الحوار، ط1، سوريا، ص17.

[21]– محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، تونس، 2010، ص 302.

[22]- أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص 15.

[23]– المصدر نفسه: ص 16/15.

[24] – فوزي حسين : حديث السندباد القديم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1997، ص 59.

[25] – هاشم أسمهر : عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي الأخبار والكرامات والطرف، ص243.

[26]– أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص15 .

[27] – الطاهر لبيب : صورة الآخر ناظرا ومنظورا له، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 199، ص38.

[28]– سعد البازعي وميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2002 ص23.

[29] – شرف الدين ماجدولين : الفتنة ولآخر الأنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت /الجزائر، 2012،ص 26

[30] –عبد الفتاح كيليطو : المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الخطيبي، ط2 . دار توبقال، المغرب، 2001، ص 8

[31]– إيديث كويزيل : عصر البنيوية ترجمة جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص411

الأنساق بعضها .كامن وبعضها ظاهر في آية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل هذه النظم والعلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، العرق . الدين . الأعراف الاجتماعية . القيود السياسية . التقاليد الأدبية . الطبقة . علاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات »ينظر : ضياء الكعبي : السرد العربي القديم والأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص 22.

[32]– نادر كاظم : تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص105.

[33]–عبد النبي ذاكرة : العين الساخرة، أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربة، المركز المغربي للتوثيق والبحث، ط1، المغرب، 2000، ص21.

[34]– محمد نور الدين أفاية : الغرب المتخيّل صورة الآخر في الفكر لعربي الإسلامي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2000، ص288.

[35]– نادر كاظم : تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 108.

[36] – المرجع نفسه : ص 114.

[37]– أبو حاد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، ص18.

[38]– المصدر نفسه: ص19.

[39]– المصدر نفسه : ص74.

[40]– أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص18.

[41]– المصدر نفسه : ص 74.

[42]– المصدر نفسه: ص 21.

[43]– المصدر نفسه : ص22.

[44]– المصدر نفسه : ص 59.

[45]– تزفيتان تدوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، ط1، الرباط/المغرب، 1994، ص49.

[46]– المرجع نفسه : ص 48.

[47]– شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات والتأويل، ص 198.

[48]– جرالد برنس: المصطلح السردي معجم مصطلحات،ترجمة عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003 ص 58.

[49]– إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، ط1، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس /تونس، 1986،ص 406.

[50]– لطيف زيتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي – إنجليزي – فرنسي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2002،ص171

[51]– فيليب هامون : في الوصفي، ترجمة سعاد تريكي، بيت الحكمة، ط1، قرطاج /تونس، 2003، ص 84.

[52]– أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص.19

[53]– المصدر نفسه : ص 19.

[54] – عبد الرحيم مودن : أدبية الرحلة، ص 33.

[55]– فيليب هامون : سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة عبد الفتاح كيليطو وسعيد بنكراد، دار الكلام ن ط1، المغرب، 1990، ص 24.

56 – المرجع نفسه : ص 24.

57 – المرجع نفسه: ص 25.

58 – دعد نصار : المنامات في الموروث الحكائي العربي دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 294.

59 – محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ص270.

60 – سعيد يقطين : قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت /الدار البيضاء، 1997ص 99.

61 – أبو حامد الغرناطي : تحفة اللباب ونخبة الأعجاب، ص 33.

62 – المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

63 – المصدر نفسه: ص33.

64 – المصدر نفسه : ص 34.

65 –المصدر نفسه : ص 23.

66 – شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات والبناء، ص 199.

67 – أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص19.

68 – سعيد يقطين : قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 102.

69 – ابن منظور : لسان العرب مادة أفضا، ج13.

70– مطاع الصفدي : مغامرة الاختلاف والحداثة، ضمن جلة الفكر العربي المعاصر، عدد45/44، 1967، ص4.

71– عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، يصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون وا الآداب، الكويت، 198، ص 141.

72– سعيد يقطين : قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص238.

73– أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص 19

74 – سعيد يقطين : قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص274

75 – دعد الناصر : المنامات في الموروث الحكائي العربي دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ن بيروت، 2008، ص 23

76– ركن الدين محمد بن مجمد بن محرز الوهراني المتوفي سنة1575، يكاد يكون مجهولا لدي جمهرة المتأدبين في العصر الحاضر، والمتخصصون في تاريخ الأدب العربي لا يعرفون عنه إلا القليل، يعود نسبه إلى مدينة وهران بالغرب الجزائري لم تصر المصادر شيئا عن ولادته ونشأته

ودراسته، واكتفت بالقول إنه عالم أديب شاعر. جاء مصر ثم ارتحل إلى الشام في عهد الملك العادل نور الدين محمود بن عماد الدين زنكي .

[77]– دعد النصار : المنامات في الموروث الحكائي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص195

[78] ـ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنية السرد، سلسلة عالم المعرفة تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1988، ص161.

[79]– عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 97.

[80] – أبو حامد لاغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص 27.

[81] ـ المصدر نفسه : ص 28/27.

[82] – المصدر نفسه: ص30.

[83] – عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب، ص97.

[84] – كمال بولعسل : سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي، مخطوط ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ص 72.

[85] – أبو حامد الغرناطي : تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، ص 49.

[86] – المصدر نفسه:، ص 69.

[87] – عبد الرحيم مودن : أدبية الرحلة، ص49.

ISSN: 2335-1586 مجلة إشكالات
رقم العدد التسلسلي 14 مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018

عتبة الألوان في الرواية النسوية الجزائرية – مقاربة تحليلية –

The Color Threshold in the Algerian Feminist Novel An Analytical Approach

الباحث: بن دريس عبد العزيز
طالب دكتوراه السنة الخامسة
قسم اللغة العربية جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)
إشراف الدكتور حمودي محمد (جامعة مستغانم)
bendrissabdelah@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/01/13	تاريخ المراجعة:2018/01/13	تاريخ القبول:2018/04/03

ملخص البحث

ما من شك أن لغة الخطاب النسوي لغة برّاقة ومتوهجة، لغة استطاعت ببريقها أن تحمل قضايا المرأة وهمومها، وتؤشر على دخول شريك جديد يود أن يتموضع داخل النسق العام، ويجد من يسمعه ويشاركه تقاسيمه وهمومه، بهذه الطريقة ولجت المرأة عالم الكتابة، فالمسألة ليست مجرد الكتابة فقط، ولكنها مسألة هوية وإثبات الحضور، ومقاومة التهميش والنظرة الدونية.

ومن ذلك نرقب الاشتغال السيميائي للألوان كبنية أساسية وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية، إذ تبهجنا التجربة الروائية للكاتبة الجزائرية باهتمامها النوعي باللون والصورة وتسليط الضوء، وغيرها من فنون التشكيل لما لها من حساسية في بناء المشهد الشعري، فالألوان مثلا تتحرك ظاهريا لتخبر عن ذوق جميل للأشياء وتحفر دلاليا لتعبر عن البنية العميقة للنص لفهم رؤية الكاتبة الخاصة بها، وتمتحن في آن مخيال المتلقي وقدرته على التعامل مع النص .

الكلمات المفتاحية : الرواية الجزائرية – العتبة – الألوان .

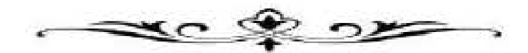
Abstract:

There is no doubt that the language of women's discourse is glamorous and radiant, a language that brilliantly managed to carry women's issues and concerns and it marks the coming of a new partner who wishes to be well-placed in the general context and to

find those who could hear him and share with him his portions and his worries. It is through this way that the woman managed to be part of the writing world. It is not simply a question of writing, but it is a matter of identity, self-assertion and resisting marginalization degeneration.

On this basis, we opt for a semiotic analysis as a fundamental means and solid pillar upon the poetical image is founded. The experience of the Algerian novel writing delights us by its special concern of colour, image and the shade of light among other artistic textures that contribute to the making of poetic framework. For instance, the colours move externally to inform about the good taste of things and significantly dig deep down to express the deep structure of the text in ordere to understand its view of the writing and at the same time it tests the imagination of the reader and his ability how to tackle the text.

Keywords: Algerian novel - threshold – colors.



مباهج الألوان في الرواية النسوية – مقاربة تحليلية –

الاشتغال السيميائي للألوان بنية أساسية وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية، إذ تبهجنا التجربة الروائية للكاتبة عائشة بنور باهتمامها النوعي باللون والصورة، لما لها من حساسية في بناء النص الشعري، فالألوان تتحرك ظاهريا لتخبر عن ذوق جميل للأشياء وتحفر دلاليا لتعبر في البنية العميقة للنص لتعبر عن رؤية الكاتبة الخاصة بها وتمتحن في آن مخيال المتلقي وقدرته على التعامل مع النص، تقول الكاتبة:«أليس جميلا مزج الألوان بعضها البعض.. إنها متعة ولذة .. هكذا الحب بكل الألوان وهكذا الحياة تعطينا لونا غير الذي نحب »[1]. فلننظر إذن إلى انعكاس الفن في كتابة المرأة ؟ وكيف استجابت اللغة الأنثوية مع هذا المعطى

الجديد ؟ يستحيل اللون مطاوعا بيد المؤلفة معبرا عن أبعاده الرمزية، عدسة ترى بها الأشياء على حقيقتها المادية والمعنوية.

إنّ سياسة الألوان التي انتهجتها الروائية تعكس تصورا عميقا للحالة النفسية للمرأة والتي حاولت رصد كل الألوان لتعبر عن فسيفساء حضورها الوجداني، وتسهم في إخراج الرواية لوحة فنية وبصرية .

هذا الملمح الفني لم يكن حكرا على الرواية النسوية الجزائرية فقط، بل تعتبر مسألة اشتغاله نظرة جمالية، من جماليات الأدب والفنون، ولكل لون إحالته التي تلقي على الأشياء بظلالها وتفرّد معانيها «ففي حالات الفرح والسرور من الطبيعي أن ترد الألوان التي تحمل البهجة مثل الأخضر والأبيض، أما إذا كانت الوضعية تعرض لحالة الحزن فإن الألوان التي ترد هي الألوان القاتمة »[2].

من المهم الإشارة أيضا إلى أن دلالة الألوان تختلف قيمها وتفاسيرها من ثقافة إلى أخرى ومن ديانة إلى أخرى، ومن مذهب لآخر مثل اللون الأبيض والأخضر عند المسلمين، والأبيض والأسود والرمادي عند اليهود والمسيحيين، وفي الرواية تظهر أهمية اللون من خلال التمييز بين الأشياء بحلّتها وما ينضاف إليها من معاني جديدة خاصة بها، «تحديد اللون سواء تعلق الأمر بمكان أو شخصية أو شيء من الأشياء المرغوب التحدث عنه .. مثل هذا التحديد تتطلبه الكتابة الوصفية إن لم نقل تفرضه .. فمن خلال الوصف اللوني يتم رسم الملامح المراد تقريبها للمتلقي ..فاللون ينكتب، يتموضع في إطار يصبح لوحة متميزة .. وباعتبار اللون بمثابة نور، فإن تأكيده إلغاء للتعتيم، للظلام الذي من شأنه الحلول دون تقريب الغاية والهدف » [3]، من ذلك نتمتع بالمقاطع التالية «شهوة اللون الفاقع المبهر الذي يظهرها امرأة مني..امرأة اللون الأصفر والأحمر.. امرأة يبهرها البريق واللمعان والإثارة، كل ما هو أصفر وأحمر شعر أصفر وليالٍ حمراء » [4]، وتقول في موضع آخر «على أجساد بيضاء اغتسلت باللون الأحمر، بعد فترة لون أحمر داكن، وبعد فترة لون أحمر يميل إلى السواد، وبعد فترة ارتسم الموت بلونه الأصفر ساعة الرحيل »[5] .

الظاهر أن حضور الألوان في الكتابة الروائية مردّه إلى مسألة تداخل الفنون مع بعضها البعض تتويجا لنظرية المحاكاة التي تعرض إليها أرسطو وجعلها « أساسا لكل فنون التعبير والتصوير وبهذا جمع بين الشعر والحكي والدراما والموسيقى والرسم والنحت في إطار واحد من حيث المرتكز النفسي والاستعداد الفطري، ثم يأتي الاختلاف في وسيلة التعبير »[6].

في هذا الإطار انفتحت العلاقة بين فنون الأدب شعرا ونثرا مع الفنون الأخرى تربطها وشائج عميقة الأثر وازدانت الكتابة بالألوان والأشكال، فالعلامة المميزة في رواية عائشة بنور انتقال الوصف من الرسم بالكلمات إلى الرسم بريشة المبدع الفنان «إلى استنطاق اللحظة الشعرية التي ينجز فيها اللون سيميائية داخل كينونة اللغة وهو ما يقودنا إلى إدراك القوة الشعرية التي يتمخض عنها اللون في صياغة التشكيل ومن ثم نلمس المستوى الذي ينتقل فيه من دلالة الصفة بطابعها البلاغي المجرد إلى فاعلية العلامة بطابعه السيميائي المركب »[7].

يعد تقاطع الكتابة الإبداعية الأدبية مع الفنون الأخرى سمة نوعية أغدقت على المبدعين بإمكانات التشكيل البلاغي للصور والأخيلة والأفضية المنفتحة «فاللون بطبيعته شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها فهو كلامها ولغتها المعبرة عن نفسيتها، فضلا عن كونه المعبر البصري عن الشكل لأنه ليس بوسعنا مطلقا أن ندرك الشكل إدراكا تاما إلا بحضور اللون وذلك لأن اللون انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعد اللون الجانب الظاهري للشكل، إذ لا يمكن رصد أية ظاهرة فنية على أساس محتواها من دون تفهم طبيعة شكلها »[8].

السارد في رواية "اعترافات امرأة" بحر من الألوان المتلاطمة والأشكال المتنازعة، حيث تنزع الكاتبة من الفنان الريشة والألوان نزعا، ثم ترسم وتمزج وتلعب كما يفعل الأطفال. «كنت أريد أن أكون شيكسبير الذي سبقني بألواني .. أن أحطّم تلك النظريات الحديثة التي تقول أنّ الفن العظيم هو الذي تمتزج فيه الواقعية والرومانسية ...كنت مولعة بالرسم وكان الواقع مادتي في البناء، وتصوري أن أجعل منه صفة اشتغال خيالي.. »[9] بهذا نرقب الكاتبة وقد جعلت من روايتها محفلا

للألوان، وعدسة للإبصار فلا تكاد تذكر لونا إلا وسمته وأحالت على مرجعه، معبرة عن عشقها للفن ولذّة انشغالها بريشة الرسام حين تمزج الألوان«كنت أمارس الحب بالألوان وشهية الاشتغال بالفرشاة فيستوقفني مزجها أمام معركة تتسع لأكثر من لون وأكثر من بداية، وأكثر من وشم أخضر تفننت أمّي في رسمه على جسدها وجسدهن »[10] .

يبدو أن مدارات التخييل في الكتابة الأنثوية بات رهانا أدبيا يعتدّ به في الكثير من المنتجات الإبداعية المتميّزة، من ذلك يتضح انفتاح النص الروائي النسوي على الفنون التشكيلية والمذاهب السريالية العالمية، وليس من حرج القول إن القلم النسوي وجد ضالته في مجانبة تلك المذاهب الفنية والفلسفية سرديا، من خلال طقس الكتابة التي غمرت حياة الناس لذّة وشَرَهًا، وبهجة بقدوم النص وراء النص .

ولكن يجدر التساؤل عن تحكم المرأة بهذه التقنية الحديثة بالكتابة «كيف تعامل المتخيل الأنثوي الروائي مع اللون ؟ هل استطاع أن يخرجه من ذاكرته المضرجة بالوأد ومناخاتها الملونة بالحمرة ليهب قماش السرد ألوانا مغايرة ؟

هل استطاعت شهرزاد أن تنفلت من سواد القهر الاجتماعي وعتمة التهميش لتصوغ صورا مخضلة بمباهج اللون ؟ أم بقيت مناخاتها الروائية متكورة بين مطرقة الأحمر القاني وسندان السواد ؟ »[11]، إن المتابع لباقة المنجز السرد النسوي يستحضر في ذهنه مثل هذه التساؤلات المنطقية أملا في الظفر بإجابات مقنعة تؤجج شهوة القراءة لديه، أو تحدّ من عزيمته في الولوج إلى أعماق النص الأنثوي وبعثه من جديد، وسنقف هنا بعض اللحظات تأملا في محطات السرد في الروايات الثلاث محل الدراسة بداية بقول الروائية عائشة بنور «يهرب اللون فرشاته وأوراقه في حقائب السرد، ويجعل من ذبذبات اللون على جسد الورقة تقنية سردية أو عتبة روائية نبصر من خلالها وجوه الأنوات المتحركة على مساحة السرد، ونصغي لنبرات صوتها ونلمح تنامي الأحداث وتفاصيل الزمكان و.. »[12] تعبر ياسمينة صالح عن ذلك بقولها بلسان السارد المذكر، البطل سي السعيد عند زيارته لمعرض ابنته «كان المعرض مدهشا ..فجأة اكتشفت وجه ابنتي الحقيقي داخل الخطوط والألوان ..

هالني ذلك الحزن في لوحاتها كل لوحة تعلن عن هوية مجروحة، وعمر غارق في الوحدة واليتم ..وداخل الألوان، داهمتني الذكرى »[13] أما ربيعة جلطي فقد ذكرت الألوان والفن التشكيلي في معرض حديثها عن الفنان غريب الأطوار الذي وجد منفذا لقلب الجدة أندلس «استطاع أن يميل قلبها ولو قليلا تجاهه، كان فنانا تشكيليا بوهيميا غريب الأطوار، بشعر مسترسل وقمصان بمربعات دقيقة مفتوحة الأزرار يدعى "يحي الغريب" يشاع أن اللوحة التي تتصدر مدخل بيتها من أعماله وبريشته. »[14]

الأبيض والأسود :

تبرز بصمة اللونين البياض والسواد في الكتابة النسوية بشكل ملفت للانتباه في النص الجزائري، مشيّدة بذلك إحدى فضاءات النص، فتتجسد تارة المفارقة الشكلية بين اللونين فيظهر الأبيض مبهج الطهارة والصفاء، ومبعث الأمل والتفاؤل والسلام، أما الأسود يحمل الصورة القاتمة للتشاؤم والحزن والكآبة والدّمار، ولكن هذه التأويلات الشكلية سرعان ما تتلاشى وتتبد طلاسمها عند تأمل أعماق الفكر الأنثوي، ولأن الأمر يتعلق كذلك «بثقافة شعب من الشعوب، وعلى الظروف والسياق التي تعيشها أمة من الأمم، فاللون الأسود الذي يمقته العرب ويتطيّرون منه، هو لون الفرح في الصين، كما كان يتخذه الخلفاء العباسيين لونا لزيّهم للدلالة على العظمة والسلطان ولكن اتفقت معظم الشعوب على أن يأتي للدلالة على الحزن والموت، وقد اتخذ لباسا عند التعزية »[15] ونستشعر ذلك من خلال التمثيل ببعض الشذرات السردية من "بحر الصمت" حكاية عن البطل، تقول الكاتبة «كان العمر أسود .. ومع ذلك كنت رجلا محترما، هكذا كانت تقول المظاهر، وهكذا قالت الحكاية من لحظة البداية في قرية براناس. »[16]

يعلن السارد من البداية عن تطيّره باللون الأسود وما يصاحبه من فزع ومعاناة يصعب التخلص منها، كما أنه ينبئ بالصورة القاتمة للمشهد الحكائي التراجيدي الذي يطبع إيقاع الحركة السردية في الرواية، أما الأبيض فتقابله صورة التعب المادي والنفسي والاستسلام اللاإرادي لحياة العبث «كل المدن كاذبة سيّدتي، وهذه المدينة

قتلت قلبي وغرست فيه رايتها البيضاء »[17]، وجسديا في وصف شخصية عمر المريض على عتبة الموت «الرجل المستلقي على سرير أبيض لم يكن عمر كان شخصا آخر مرّ بساحة الفجيعة .. » [18]، وعلى النقيض من ذلك تبتهج "الذروة" بالأبيض والأسود في مقام الاحتفال بصورة العريسين لالة أندلس والسي العربي «كانت لالة أندلس تجلس في الصورة بالأبيض والأسود مبتسمة بجانب عريسها السي العربي، لمّاعة العينين ترفل في ثوبها الأبيض، بينما يستقيم هو واقفا مثل مسلّة الذهب في بذلته السوداء »[19]، وفي وصف القهوة تلمح الكاتبة إلى البياض والسواد «فنجان القهوة واحد، وقطعة سكر واحدة وملعقة صغيرة واحدة » [20] وتحيلنا نشوة شرب القهوة على مبهج الاحتفال ولذة التمتع بالحياة سواء كان ذلك داخل حميمية البيت أم في الأماكن العامة.

تتدفق الألوان على أوراق السرد في رواية "اعترافات امرأة" زخات من العطر المرشوش بعبق الألوان الفواحة برائحة الأنوثة يفيض منها النص براقا بنور الألوان لنتأمل المقتطف التالي "بداياتي كؤوس ملونة"[21] ثم تفتتح الكاتبة مرسم الألوان بقولها «رأيتها في منامي بلباس أبيض .. عروس تحمل في يدها مجموعة من الألوان والأقلام .. » [22] ويستوقفنا مقطع الفاجعة الذي يعري الواقع ويكشف عن بطش الإنسان بالأجساد البريئة كما يحدث كثير من البلدان العربية مثل سورية والعراق وفلسطين ولبنان «على أجساد بيضاء اغتسلت باللون الأحمر، وبعد فترة لون أحمر داكن، وبعد فترة لون أحمر يميل إلى السواد، وبعد فترة لون أسود..أسود، وارتسم الموت بلونه الأسود ساعة الرحيل » !![23] حيث يستفيق الضمير الإنساني على وقع فصول الجريمة الموقعة على جسد الإنسان، تجسيدا دراميا لحظة الاحتضار عندما تخرج الروح من الجسد بداية من نزيف الدم، وتخثره ليصير أميل إلى السواد منه إلى الأحمر (الأحمر القاني) ثم تسود الجثة بالسواد ساعة الانقباض وخروج الروح ثم يستريح الجسد بعد انقضاء الأمر وسفر الروح إلى بارئها، إذ ذاك تتلون الجثة الهامدة بالأصفر الذي يشير إلى انطفاء شمعة الحياة إلى الأبد، مثل قصيدة صوفية تؤبن جنازة ميت في موكب رهيب.

اللون الأحمر:

لا جرم أن دلالة الأحمر في منظور المرأة مرتبط بوشائج عميقة وجوهرية في تشكيل الصورة الذهنية التي تختمر في وعي المرأة لتعبر عن مشاعرها، فمن جهة نقرأ في اللون الأحمر قوة المغناطيس الغريزي الذي يجذب المرأة نحو عاطفة الحب والود، وإحياء للمذهب الرومانسي الذي يحتفل بالطبيعة والجمال، ونقرأ من جانب آخر ارتباط اللون الأحمر بالعنف والقتل، بالمشاهد الراعفة المخضبة برائحة الموت المنتشر في كل مكان، من ذلك تكشف لنا ياسمينة صالح عن صورة الرشيد وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ليعتنق الشهادة ويرحل مخلدا ذكراه بماء من ذهب في قلوب الجزائريين جيل بعد جيل «كنت ألتقط كلامه بصعوبة، لم يكن يتكلم كان يهمس إلى درجة خيّل إليّ فيها أن صوته يخرج من ثقوب جراحه المثخنة بالدم، كان الموقف أقوى مني ومن كل الرجال الذين ظلوا يراقبوننا بصمت محترمين حميمية عجيبة بين رجل حي وأخر شهيد »[24]، ويسطع المشهد اللوني نورا وكثافة عند عائشة بنت المعمورة حيث تقول «ليبقى اللون الأحمر القاني يختزل الرغبات المكبوتة ويعترف أنه سيد الجنون لون يعترف أنه تعب من تلوين بياض المدينة وزرقة البحر وطهر البراءة، لون يعترف أنه حمل فوق طاقة تحمل كل الألوان البشعة متوهجة.. لون بركان من نار !! » [25].

في هذه اللحظة الراعفة يكشف لنا اللون الأحمر القاتم الملبد السواد عنف الخيال السردي للمرأة في رؤية الحياة بمرارتها وواقعيتها، « اللون الأحمر المتقشر عن عتمة مطبقة بديلا عن الأسود المباشر، ليعكس عمق الخراب النفسي »[26]، فيستحيل المتن الروائي فضاء سرياليا ملفعا بالسواد .

ومثل هذا ينسحب على حكاية البطل في "بحر الصمت" فجر خروجه من البيت وانضمامه إلى الثورة، وقد سبق أن أشرنا إلى هذا الأمر في موفق سابق عند التعرض للبناء السردي للرواية.

صورة الأجساد الملطخة بالدماء التي قصّتها الرواية النسوية الجزائرية تظهر كآبة المنظر وتعكس أزمة اغتيال العقل والتطرف الذي بات يهدد حياة الأبرياء

«بطريقة أكثر ما يقال عنها أنها بشعة .. لعبت لعبتها الألوان على أجساد بريئة .. لعبت لعبتها في غزة ونابلس وبنت جبيل وبعلبك ومارون الراس وصور وقانا والعراق و..و..و.. » [27].

المرتكزات البنائية المساهمة في تشكيل اللون تحيل بالضرورة إلى ترميزات سردية كما هو الحال مع الشواهد السابقة التي تفضح في النهاية الخواء الفكري والعاطفي للضمير الإنساني بانتصار الرغبات المكبوتة، المدفوعة بنرجسية الذات وحب السلطة وجنون العظمة .

أما في رواية "الذروة" فإننا نلتقط الأحمر علامة رومانسية للمحبة والود، كما يدلل على الكبرياء والمفاخرة، من خلال المقطع التالي:"« تخطّيت البساط الأحمر، اختفى المرافقون، اختفوا في سرعة البرق، فتحت سيّدة أجنبية ذات أنف معقوف، طويلة ونحيفة جدا، بابا عملاقا ثم ساقتني في ممر طويل، مفروش بموكيت زرقاء غامقة، مزيّنة جدرانه باللوحات » [28]

بلغة أيروسية فضّاحة تقص المؤلفة خلوة سعدية صديقة الياقوت مع الزعيم، باتفاق مسبق جرى بينهما من أجل إشباع نزوات صاحب الغلالة وإبعاد شوكة أندلس من طريقها تقول: «سارعت إلى فتح الخزانة على يمين السرير كما أوصتني الياقوت وأخرجت منديلا أحمر، كل هذا والزعيم صاحب الغلالة مستلق على السرير ،.. عارية تماما عقدت المنديل الحريري الأحمر حول فخذي اليسرى وجعلت العقدة إلى الخارج، وبدأت أجول في الغرفة »[29].

تفاجئنا المؤلفة بلغتها الفضّاحة التي تظهر مكر النساء في إحياء الرغبات المدفونة وإثارة الذبذبات الغريزية لغواية الرجل، وكان المنديل بؤرة تخييلية تستثمر في الطاقة اللونية للأحمر لاستنطاق النص والحدث المسكوت عنه .

اللون الأزرق :

يجسد هذا اللون في الرواية النسوية الجزائرية سطوة لون البحر المنعكس بزرقة السماء فضاء كونيا يسحر العين فتغوص في محاجرها، ويخطف الأبصار فتسرح العقول في شواردها، جاء في "الذروة" قصة الحكاية السرمدية في عشق البحر

قول السارد «تحت شرفتي يمتد البحر، والسماء تمتد، وفي البعد تتبارى في الاشتعال مصابيحها »[30] تضفي لنا الكاتبة لبهجة الزرقة النور الذي يزيد من صفائها كما ألفيناه في رواية "اعترافات امرأة" قول السارد «غرفة المرسم في العلية .. تطل نوافذها من الجهة الشمالية على زرقة البحر ومن الجهة الجنوبية على أشجار الصفصاف والنخيل »[31].

بيد أن اللون الأزرق جاء في بعض مقاطع الحكاية عند ياسمينة صالح في "بحر الصمت" على خلفية عدوانية الرجل النصراني ذي الجنسية الفرنسية الذي سبغت قرنية عينه باللون الأزرق، حينما أقام مجده على الاغتصاب والقهر والتسلط يقول السارد «بعينيه الزرقاوين، وبشرته البيضاء وشعره الأشقر كان "حمزة" فرنسيا عن قناعة مطلقة، الحكاية القديمة قالت إن حمزة جاء إلى العالم نتيجة اغتصاب قام به أحد جنود فرنسا لامرأة فقيرة وجميلة.. » [32] وذكرت ربيعة جلطي رواية مماثلة للرجل الفرنسي ذي العينين الزرقاوين عند تأمل المقتطف الآتي «إنني أرفض يا سيدي أن تلقنونا بأن أجدادنا هو الغولوا les gaulois، إنها مغالطة تاريخية، بينما نحن الجزائريين أمازيغ وعرب ومسلمون »[33]. وقد يكون السبب وراء استخدام هذا اللون كما تشير بعض الدراسات النقدية إلى «كره العرب للون الأزرق في الماضي، لأن الروم أعداء العرب في الماضي عيونهم زرقاء، لدرجة أنهم عندما يريدون وصف الشخص شديد العداوة يسمونه العدو الأزرق، كما يمثل اللون الأزرق مصدرا للشؤم والنفور » [34]. وبالتالي تصبح الألوان في الرواية النسوية علامة بنائية و«عنصرا من العناصر المشكلة للنصوص الروائية بفضاء نصي مرسوم بإتقان شديد، من أجل الوصول إلى رسم صورة العنف بهدف إدانته ونبذه بكامل الطرق والأساليب، ويجدر بأن هذه التقنية متأتية من المدرسة التعبيرية في الأدب وانعكاساتها التي تعد الوجود كله امتدادا لروح المبدع ونفسيته »[35].

وبهذا تكون الألوان قد لعبت لعبتها بإشراقاتها المختلفة لتعبر عن ثقافات الشعوب وتترجم الظروف التاريخية التي ساهمت في بلورة مشاهد العنف والدمار كما رأينا مع مسبغ الألوان التي تعرضنا لها .

« الشابة شكلها أوروبي بشعرها الأشقر وعينيها شديدتي الزرقة، لم تكن لالة أندلس تبادلها السلام . وتتحاشى النظر إليها كلما مرت صدفة، وكانت تعلق بمرارة : حتى السوريين تسلطت بهم بنات الرومي »!!.[36]

اللون الأخضر:

يعد اللون الأخضر إحالة مباشرة على الخصوبة والخضرة والنماء، وهي دلالة ترمز إلى الحياة والانتعاش، وقد انعكست هذه الصورة على سرد المرأة، فكان اللون الأخضر محفلا لصورة الوطن / الأم، من ذلك نقرأ في "اعترافات امرأة" قول السارد «أمي كانت تصنع من اللون الأخضر جمالا خاصا بها ولغة تحكي بها دواخلها »[37]وفي "بحر الصمت" يتماهى الحب مع الوطن ليصبح شيئا واحدا «كأني أراك بعينيك الخضراوين ووجهك الهادئ المنفعل القلق الصاخب.. أكاد أناديك: جميلة أكاد أركض إليك باكيا كم أحببتك يا سيّدتي .. شرّدتني إلى مدن مشيتها حافيا عاريا.. » [38]. حيث يقص لنا السارد حكاية حب طوباوي بين البطل والوطن في صورة المرأة جميلة، المتعلق قلبها بغير البطل برجل آخر يدعى الرشيد.

وفي "الذروة" يخضرّ الوطن بلون الجنان، حيث يقول السارد «بلدكم جنة، جنة حامية !! أضاف ولم يكن ينتظر جوابا مني على سؤاله »[39].

.لغة السرد النسوي :

حينما قدّر للمرأة أن ترفع صوتها وتشدّ أزرها بوحي القلم والكتابة، بدأت تسجل بصمة الأنوثة متوسلة السرد مطية للتعبير، وجسرا لزحزحة الأنا من عتمتها وتحريك الذات وتحفيزها على المضي قدما، نحو أنوار الكتابة، وحين تكتب المرأة تكون قد أطلت على العالم من باب نصها، لأن علاقة المرأة مع النص علاقة تجاور وتلاحم، تكتب نصا يعكس كيانها، فتتحول المرأة إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى، إذ تتحول المرأة إلى مركز بدون نواة « تتحول إلى مطلق سريع الانشطار يصعب الامساك به يتوزع في خلايا النص معتمدا على الصيغ المحتملة التي تجعله في حالة تغيّر وتكوّن، إن الكتابة إيقاظ لفتنة كانت نائمة، وإشعال لنار كانت خابية »[40]، ويزدان موشح اللغة عندما ينقل «الحادثة من

صورتها الواقعة إلى صورة لغوية »[41]، ذلك لأن السرد كما يقول عبد الملك مرتاض «بث الصورة بواسطة اللغة، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا »[42]، وإن كانت الشخصيات مجرد كائنات من ورق يجري تحريكها من قبل السارد في كل مكان، وفي أي زمان، فإن النقل وحده لا يكفي الاستعراض، بل يستعين السارد/ة إلى التأثير في انفعالات المتلقي من خلال حيل السرد، وصدمة القراءة باستخدام اللغة المتوهجة وأسلوب الهروب والخلخلة التي توهم القارئ في لحظات اللاوعي بحقيقتها، أو بأحقيتها «وهو عرض موجه لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة بواسطة اللغة المكتوبة، فالعرض يعني تقديم الحوادث والشخصيات بحيث تبدو مقنعة »[43]، والجملة أنه ما من شك أن لغة الخطاب النسوي لغة برّاقة ومتوهجة، لغة استطاعت ببريقها أن تحمل قضايا المرأة وهمومها، وتؤشر على دخول شريك جديد يود أن يتموضع داخل النسق العام، ويجد من يسمعه ويشاركه تقاسيمه وهمومه، بهذه ولجت المرأة عالم الكتابة، فالمسألة ليست مجرد الكتابة فقط ولكنها مسألة هوية وإثبات الحضور، ومقاومة التهميش والنظرة الدونية .

ولعلنا نثري موضوع اللغة السردية ونستزيد إفاضة، من خلال المبحث الآتي الذي يتحدث عن شعرية السرد النسوي، الذي حاولنا من خلاله طرق المعالم البارزة في تشكيل لغة الأنثى، آملين أن يكون مفتاحا لفهم اللغة التي تكلمت بها المرأة لما أرادت ذلك .

شعرية السرد النسوي:

يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أن مصطلح الشعرية لا يكاد يختلف عن البلاغة بمفهومها التقليدي(المجاز، الاستعارة والتشبيه ،الكناية، السجع و...) وغيرها من الصور البلاغية التي احتفى بها الشعر العربي قديما وحديثا «ولكن الأمر مختلف في لغة السرد، فتنوع مستوياتها اللغوية – التي وقفنا عليها آنفا– لا يتيح تحقق هذه الصور البلاغية في كل المستويات اللغوية فهي إن وجدت في مستوى واحد – في الغالب – هو المستوى التعبيري الذي تقترب فيه الرواية من لغة الشعر، وهذا يعني

أن اللغة الشاعرية الحفية بالصور البلاغية قد لا تمثل إلا في مستوى واحدمن مستويات اللغة السردية ومن ثم فإن البحث عن بلاغة السرد عبر المقاطع التي تحققت فيها الصور البلاغية – وحدها– لا يعدّ مؤشرا حقيقيا على بلاغة السرد كما يتعامل مع لغة الشعر، وهذا أمر لا يقره النقاد»[44]، بمعنى أن شعرية السرد لا يتحقق عند مستوى البنية السطحية للغة، وإلا أصبح مجرد علامة لأسلوب المؤلف، ولعل هذا ما قصده ميخائيل باختين– حسب فهمنا – من قوله: «إن اية محاولة ترمي تطبيق الصورة الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق، ذلك أن الصورة الشعرية – بالمعنى الضيق– على الرغم من وجودها في الرواية – في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول– ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة للرواية»[45].وإلى ذلك التوجه يشير ميشال بوتور حين يقول:إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها، فالمقاطع التي نعدها للوهلة الأولى شعرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها، وهي كذلك مرتبطة بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب، إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل الطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلوى الأخرى، والمقاطع والفصول، وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية [46].

ويؤكد رولان بارث هذه الرؤية فيما يقوله بأن دراسة لغة الرواية لا تعني البحث عن جماليات الكلمة المفردة، فالكلمة تكسب معناها داخل سياقها وهو الجملة – فالجملة هي التي تكسبها المعنى– كما أن الجملة –على الرغم من تمام معناها– لا يتضح معناها بصورة أكبر إلا داخل سياق النص، وذلك من خلال دورها فيه ليخلص إلى أن دراسة اللغة في الرواية يجب أن ينفذ إلى المعنى الذي يحمله والوظيفة التي يؤديها فكل شيء في القصة له وظيفة، وكل شيء يحمل معنى، حتى أصغر التفاصيل، فليس هناك وحدة ضائعة مهما كان الخيط الذي يربطها بإحدى مستويات اللغة طويلا أو واهنا .[47]

فالرواية تشتغل على اللغة، «وتستثمر الإمكانات الإيحائية والترميزية والشعرية للكلمات، وتوظف الإيجاز والتكثيف والرمز والإيحاء، وتنفتح على أشكال وأنواع أدبية عديدة ومختلفة، سردية وشعرية، من الآداب المكتوبة كما من الآداب الشفوية الشعبية »[48]

النص الروائي المعاصر نص متمرد لا يعترف بالحدود، يهوى التفكك والانشطار، ومعانقة الخيال «يبدو هذا الشكل الروائي الأكثر ملاءمة للحياة المعاصرة، شكل الساندويتش، لكنه شكل يحرص على أدبية النص وشعريته ويقدم طبقا واحدا متعددا :محكي بضمائر مختلفة (المتكلم، المخاطب، الغائب) وبأكثر من سارد (السارد رجلا، السارد امرأة، السارد الشاهد) وبأكثر من لغة (اللغة المكتوبة/ لغة الأدب الشفوي) إنه محكي قصير إلا أنه متعدد الحكايات والأصوات واللغات والرؤى، حريص على تقديم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة ميّال إلى اللعب والسخرية »[49] هذه بعض الملامح السردية التي يتجلى فيها النص الروائي المعاصر، مشهد بوليفي متعدد الألوان والأبعاد، محكي بألف طريقة وطريقة، يتقاطع مع الكثير من المحكيات الأخرى – تضمينا أو مصارحة – داخل منظومته السردية .

تقنية السرد النسوي:

بعد أن انتقلت الرؤية الأنثوية في تسجيل نظرتها، وتدوين حكايتها من طور المباشرة والسطحية إلى طور الحُلمية والاستيهامية، فهي لا تحاكي الواقع بصفة آلية ولكنها تجاريه مجازا، باحثة باستمرار عن احتمالات القول الذي اتخذ منحى أحاديا خدمة للنسق الثقافي العام الذي أقصى خطاب المرأة لمدة طويلة من الزمن، ولكن هذا الدور بدأ يضعف شيئا فشيئا مع يقظة الوعي النسوي، وانتشار وسائل الاتصال والتعبئة، ومن بين هذه الوسائل الكتابة الروائية التي اتخذتها المرأة منبرا ثقافيا وحقوقيا لاسترجاع ما أخذ منها، إلى أن أضحت الرواية النسوية مدونة بحث تقص حكاية المرأة بألف طريقة .

شعرية اللغة :

حينما تمتزج هالة الألوان بجمال اللغة، يصدح النص الروائي بأدبيته الخاصة بعباراته القصيرة، وبكثرة الأسماء والنعوت وقدرة على اختراق المألوف، بنت لنا المؤلفة نصا مليئا بالمعاني التي يعسر إحصاؤها.

ضمن هذه الخطاطة السردية اختارت الروائية تيمة الألوان لإسباغ وجودها واعترافها الممزوج بمشاعر الحب والود «أليس جميلا مزج الألوان بعضها البعض.. إنها متعة ولذّة .. هكذا الحب بكل الألوان، وهكذا الحياة تعطينا لونا غير الذي نحب ؟ »[50].«كان الحب يمارس البوح على أجساد تتصارع تحت أقنعة الشهوة والكبت وارتكاب حماقة الوهم وتصديقه »[51]. وبعد ذلك يتضاعف الإحساس بالألم ليهمس في مسمع الأنوات قصدا من الكاتبة لإشراك المتلقي في مضمار ملاحقة المعنى المفقود، الذي أضحى يتفرخ في النص كالطفيليات سريع التوالد والانتشار. «رحلت والحقيقة أنها خطيئتي .. خطيئتي أنه كان لي وجه آخر غير وجهي، وروح غير روحي تزورني تلك الرؤيا المحملة بنذير الشؤم »[52] .

يحدث أن يلاحظ القارئ بسهولة أن شعرية الرواية النسوية تخضع لعملية تكثيف متنامي يعكس مشاعر المرأة / الكاتبة الحالمة ذات الإحساس المرهف التي تتحسس من كل صغيرة أو كبيرة تتصادم مع ذوقها، وإذا تأملنا الشذرة التالية يمكن أن نستشعر تلك الحساسية المفرطة «لقد قاومت المرأة الأخرى .. الساكنة بداخلي .. هي وحدها التي اكتشفت أني لست امرأة وهي الآن تنازع اكتشافي » ![53].

قوة الكتابة عند المرأة يعكسه البناء اللغوي لنصها المنفتح على أشكال مختلفة من الكتابة مثل أدب السيرة والاعترافات، الفنون التشكيلية والدرامية، علم النفس، التاريخ، والفلسفة الميثولوجيا، فالمادة الحكائية مزيج من التجارب المتنوعة الخاصة بحياة المرأة تبعث على الإدهاش والمفاجأة عند قراءتها . من خلال عتبات الألوان يمكن أن نخلص إلى بعض الملاحظات نذكرها في الآتي :

الصورة السردية النسوية :

«خارج نطاق الكتابات الروائية النسائية، ظل التخييل السردي يزرع، في شطره الأعظم، تحت وطأة النظرة التسطيحية، ويعاني من قصور حقيقي في النفاذ إلى عمق كيان المرأة، وهو ما انعكس أسلوبيا في هيمنة الأوصاف والتشابيه والاستيهامات الذكورية المسكوكة التي فشلت في تخطي الفجوة الفاصلة بين الثقافة الأبوية وخطاب الحداثة »[54]. وبالتالي بدأت تتوسع دوائر الاختلاف في الخطاب الأبوي التي نزعت إلى احتواء الخطاب النسوي المتصاعد من أجل الوصول إلى معرفة دقيقة بعالم المرأة، ودعت الضرورة البيولوجية والاجتماعية إلى إشراك المرأة الفعال، ليس لمجرد إرضائها، بل من أجل التعاون على وضع خطة علمية في تفسير بعض السلوكات التي تستعصي على الفهم إلا من خلال الرجوع إلى المخزون العاطفي للمرأة الذي يطبع فطرتها والذي من شأنه أن يسهم في تفسير تلك الظواهر الغريبة على الرجل والتي تعد من خصوصيات المرأة . وبالتالي فواجب الاستعانة بالطاقة الشعورية للمرأة ستكون له آثار حسنة على حبل التواصل بين الجنسين كقطبين رئيسيين في تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي، وينبغي لهذا التعاون أن يكون مرفقا بالنية الحسنة في تحقيق الانسجام، حيث يمكن للمرأة أن تجد ضالتها في التعبير عن مكنونها دون قيد أو شرط، ولكن في حدود المعايير الأخلاقية التي تقبلها الفطرة البشرية هذه الصورة السردية المفترض وجودها في مفاصل الخطاب الإنساني ككل .

ولكن الصورة الواقعية هي التي تفرض سطوتها في الحاضر كما يصورها النقد النسوي حيث لا يجد الغذامي في كل ما يطارح من نصوص نسوية قدرة على تأسيس لغة نسوية خاصة، بل اللغة النسوية عنده دوما ذكورية، سواء أكانت في الحكي أم في الكتابة، فلغة شهرزاد في ألف ليلة وليلة ليست أكثر من جارية تماثل بين الحكي والجسد، وكذلك الجارية تودد التي تهزم الذكورة هزيمة مضحكة عن طريق الجسد بوصفه قيمة ثقافية ليست في النهاية غير جارية يطلب رضا سيدها ... والأمر نفسه في اللعبة النسوية التمثيلية التي مارستها نساء مكة عندما خرج الرجال

أيام الحج إلى عرفات ومنى حيث قمن بتمثيل دور الرجال، وهنا يرى الباحث (الغذامي) أن النساء تواقات لتمثيل دور الرجل، لأنه يظل بالنسبة لهن هو مركز الحدث وأصل الفعل، ومجرد ظهوره يلغي كل فعل أو خيال أنثوي، وفي هذه النصوص الثلاثة (نصوص الحكي ما قبل الكتابة) تكون الجارية شهرزاد، والجارية تودد، والجاريات نساء مكة، يستخدمن لغة الرجال مع إبراز أجسادهن للتماثل بين جمالية الجسد وجمالية اللغة[55] فالقضية بالنسبة للغذامي لا تخرج عن دائرة المحاكاة السردية في الفعل الكتابي ينضاف إليها فعل الإغراء بالجسد .

تبنى الحبكة في أغلب النصوص السردية النسوية بطريقة الارتداد النفسي للشخصيات البطلة كما رأينا مع ياسمينة صالح في "بحر الصمت" حول واقعها النفسي مستبطنة عقيدة الروائي الفكرية والجمالية المبنية على رصد المشاهد والتقاطبات وتأملات السارد التخييلية التي تستنطقها اللغة من رحم المجتمع، ومن عقم التفكير المهادن المستسلم لوضع الإنسان في بيئته المنغلقة، رغم الاضطهاد والعنف والمصادرة التي يتعرض لها في حياته اليومية، فما بال أحدكم أن كان هذا الإنسان هو المرأة ؟

ولهذا لم تشذّ هذه القاعدة مع روايتي "اعترافات امرأة" و"الذروة" حيث جاءت الحبكة متخنة حتى لا نقول محشوة «بالامتداد الدائري للأحداث والوظائف التخييلية، على نحو ما يجعل الشخصيات تدور في حلقة سردية صغرى تتصادق مع بعضها كي تشكل في النهاية دائرة درامية موسعة، تختزل تمثلات الكون الروائي، دون أن تفقد فعالية الإحالة المتجددة على دلالتي الولع والتمرد »[56]

وقد يعبر الصمت الذي يعتري الشخصيات خلال تحاورها في مسافة التخاطب ويتحول إلى صراع فاتر بين الأنا والآخر تحاول من خلالها الساردة استرداد سلطة الكلمة، وكأن العملية التحاورية تمارس مناورة سردية لافتكاك اعترافات ضمنية بقدرة المرأة على لعب أدوار مختلفة فليس كل ما تتلفظ به الساردة تعنيه بالضرورة، فمنطق اللغة والكلام في نظر المرأة منطق آخر غير الذي تآلف عليه اللسان (المثل السائد لكل مقام مقال) أو حسب التداوليين«حولته الساردة إلى منطق آخر فرضته قوة

الأشياء وسلطة المواقف، منطق تتحول فيه القواعد المنطقية إلى قواعد لغة تهدم وتحطم من أجل قلب موازين التحكم في اللغة والحوار بل وامتلاك اللغة كلها[57] » .

لم يعد بمقدور المرأة التظاهر بتملق المحفل اللغوي للسرديات الكلاسيكية التي طالما مجّدت آثار الرجل على حساب هشاشة الأنثى وجعلتها في مرتبة أدنى، لذلك انتقل الوعي النسوي إلى إشعاع هامش المرأة المضطهد وتوصيله بعصب الحياة، أي جعل الهامش مركزا للحياة وبؤرتها، إنها خطوة جريئة للتعبير عن ذاتها واستقلالها.

هذا التموضع الجديد للمرأة بالتأكيد لن يلقى ترحيبا من النسق العام، الذي أمسك بهشاشة الأنثى لعقود من الزمن، فتصبح قضية المرأة بين أخذ ورد، أو الفعل ورد الفعل بشكل صراعا أبديا، متجذرا بين المرأة والرجل في الوعي أو اللاوعي. بذلك استطاعت المرأة المبدعة أن تعبر بالألوان ما عجزت عنه الكلمات . وهذا يدلل على سحر التواصل بين اللغة والفنون، كما يعكس في الآن نفسه خصوبة العقل الأنثوي في تطويع اللغة لخدمة الصورة الشعرية التي تتحقق فيها شروط الأدبية .

هوامش:

---

[1]– عائشة بنور: اعترافات امرأة، الرواية منشورات الحضارة ط2 الجزائر 2015 ،ص:16.

[2]– سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، –دراسة نقدية – دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 الكويت 2010، ص:92.

[3]– صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي ط1 بيروت 1994، ص:94.

[4]– عائشة بنور: اعترافات امرأة، الرواية ص:49.

[5]– نفسه ص:110.

[6]– حنان بومالي : سيميولوجيا الألوان والتعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثرع23، ديسمبر 2015 الجزائر، ص:139.

[7]– جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق ط1 الأردن 2003، ص:158.

[8]– مجموعة مؤلفين: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، دار مجدلاوي ط1،عمان/الأردن 2010، ص:93.

[9]– عائشة بنور : اعترافات امرأة، الرواية ص:55.
[10]– نفسه ص:106.
[11]– وجدان الصايغ : شهرزاد ومباهج اللون، قراءة في القصة الأنثوية، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2008 ص:215.
[12]– نفسه.
[13]– ياسمينة صالح: بحر الصمت، الرواية دار الآداب ط1 بيرت 2002 ص:144، ص:145.
[14]– ربيعة جلطي : الذروة، الرواية دارالآدابط1،بيروت 2010 ص:52.
[15]– سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، م س، ص:97، ص:98.
[16]– ياسمينة صالح : بحر الصمت، الرواية، ص:11.
[17]– نفسه ص:130.
[18]– نفسه ص:132.
[19]– ربيعة جلطي: الذروة، الرواية ص:194.
[20]– نفسه .
[21]– عائشة بنور : اعترافات امرأة، الرواية ص:14.
[22]– نفسه ص15.
[23]– نفسه ص:110.
[24]– ياسمينة صالح : بحر الصمت، الرواية ص:113.
[25]– عائشة بنور :اعترافات امرأة الرواية ص:110، ص:111.
[26]– وجدان الصايغ : شهرزاد وغواية السرد ،قراءة في القصة الأنثوية، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2008 ص:216، ص:217.
[27]– عائشة بنور : الرواية نفسه ص:109.
[28]– ربيعة جلطي : الذروة، الرواية، ص:166.
[29]– المصدر السابق ص:169.
[30]– ربيعة جلطي : الذروة، الرواية ص:206.
[31]– عائشة بنور : اعترافات امرأة، الرواية ص:108.
[32]– ياسمينة صالح : بحر الصمت، الرواية ص:13.
[33]– ربيعة جلطي : الذروة ، الرواية ص:184.
[34]– سعاد عبد الله العنزي : صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، م س، ص:99.
[35]– نفسه .

[36]– ربيعة جلطي : المصدر نفسه،

[37]– عائشة بنور : اعترافات امرأة، الرواية ص:105.

[38]– ياسمينة صالح : بحر الصمت، الرواية ص:126 ، ص: 127.

[39]– ربيعة جلطي : الذروة، الرواية ص:108.

[40]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة ،– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء،ط3، 2006 ،ص:137.

[41]– عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ط6،القاهرة 1976،ص:187.

[42]– عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة ع240،الكويت 1998،ص:256.

[43]– الفيصل سمروحي : بناء الرواية العربية النسوية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1995،ص:290.

[44]–حسن حجاب الحازمي: بلاغة اللغة السردية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني (الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية) ط1 ،1428هـ، ص:47.

[45]– ينظر: ميخائيل باختين الكلمة في الرواية ،ت يوسف الحلاق، وزارة الثقافة ط1، دمشق 1988، ص ص:231–233.

[46]– ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ،ت فريد أنطونيوس، دار الهويدات ط3،بيروت 1986،ص ص48–85

[47]– ينظر: رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، م س ،ص:39–46–47.

[48]– حسن المودن : الرواية والتحليل النصي،قراءة من منظور التحليل النفسي،منشورات الاختلاف ط1 2009 ،الجزائر ،ص:121.

[49]–المرجع نفسه ص:121

[50]– عائشة بنور : اعترافات امرأة، الرواية ص:16

[51]– نفسه ص:34.

[52]– نفسه ص:44.

[53]– عائشة بنور : اعترافات امرأة، الرواية ص:47.

[54]– شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشوراتالاختلافط1 الجزائر 2010 ،ص:31.

[55]– ينظر حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والابداع عالمالكتبالحديثط1 ،الأردن 2008 ص:124، ص:125.

[56]– – شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، مرجع سابق ،ص:32.

[57]–خالد بوزياني: لغة السرد في الكتابة النسائية، مجلات جامعة ابن رشد، ع6، ص52.

التحاور الثقافي للفنون في رواية "بلقيس-بكائية أخر الليل-"لعلاوة كوسة

The Cultural Interaction of the Arts in the Novel *Balqis –the Weeping of Late Night*- By Allawa Kossa

د/ نسيمة كريبـــع - أستاذة محاضرة أ -
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة-
nassikriba11@gmail.com

تاريخ الإرسال:2017/11/25	تاريخ المراجعة: 2017/11/27	تاريخ القبول 2018/03/11



شهدت الساحة الأدبية انفتاحا على خلفيات معرفية جديدة بعد أن راح الأدب بأجناسه المختلفة يستضيف أنواعا أدبية وفنية من غير طبيعته داخل نسيجه اللغوي وفضاءاته الفكرية الثقافية، وذلك كإستراتيجية لتفعيل الحضور الثقافي والفكري داخل نصوصه، ولا شكّ أنّ الرواية كانت أكثر الأجناس الأدبية استفادة من هذه الظاهرة ؛كما في رواية "**بلقيس –بكائية آخر الليل**– للروائي الجزائري المعاصر **علاوة كوسة** والتي تحولت إلى ساحة سردية تكتظ بالمرجعيات الثقافية بحضور فني الرسم والشعر من خلال التوظيف الذهني واللغوي السردي لمجموعة من اللوحات التشكيلية والنصوص الشعرية توظيفا فنيا سرديا .

الكلمات المفتاحية: التفاعل،التشكيل، الشعر، تحاور الفنون، الرواية المعاصرة.

Summary:

Literature has been opened on new knowledge backgrounds as literature, through its various genres, hosts literary and artistic types that are alien to its nature within its linguistic fabric and cultural intellectual spaces, as a strategy for activating cultural and intellectual presence within its texts. The novel is undoubtedly the most literary genre benefiting from this phenomenon. As in the novel *Balqis –The Weeping of Late Night,* by the contemporary Algerian novelist, Allawa kossa, which becomes a narrative background full of cultural references, artistic and poetical drawings through a perfect use of the

mental and linguistic narratives which constitute a set of paintings and poetical texts.

Keywords: interaction, formation, poetry, arts dialogue, Roman contemporain



تمهيد:

إنّ ما يميز الرواية المعاصرة هو أنها من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذا تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن ملامحه الخاصة، كما توصف عادة كونها « نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى والتشكيل الفني الأمثل بما تنطوي عليه الصورة الروائية والتشكيل الفني من تقانات سردية خاصة »[1] فتغدو بذلك فسيفساء فنية تتناوب فيها جزيئات الأنواع الأدبية والفنون، فتزداد إشراقا أدبيا وتوهجا فنيا، كما هو الحال في كثير من الروايات العربية المعاصرة التي عمد كتابها إلى تجميل مدوناتهم بوصلات شعرية وأخرى تصويرية.

اعتمد الروائي **علاوة كوسة** في كتابة روايته" **بلقيس_بكائية آخر الليل_**" على توظيف أنساق تعبيرية منسلة من خطابات تشكيلية مختلفة,لتتحول إلى ساحة سردية تكتظ بالمرجعيات الفنية المتداخلة والمتنوعة من وراء حضور فني الشعر والتصوير (الرسم) داخل المتن الروائي ؛قصد الاستفادة من الطاقات الدلالية والبلاغية للخطاب الشعري من جهة، والاستفادة من القدرة التبليغية التصويرية للخطاب البصري/الذهني من جهة ثانية .

-1/أشكال التداخل الثقافي بين فنون الرواية والشعر والتّصوير:

لم يمنع الاختلاف في اللغة والأدوات والتلقي فنَّ التصوير من التواصل الفني مع الأدب–شعرا ورواية– لأنّ«اللغات البصرية تقيم مع باقي اللّغات علاقات نسقية

متعددة ومعقدة،ولا أهمية لإقامة تعارض مابين الخطابين اللغوي والبصري بوصفهما قطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس والتماسك (...) إنّ العالم المرئي واللغة ليس غريبا أحدهما عن الآخر»[2]،فالمعروف منذ النشأة الأولى للتصوير أنه احتاج دائما، ويحتاج إلى ترجمة لغوية واصفة، فمجرد « التفكير في الصورة هو في غالب الأحيان إنتاج لا للصور بل للغة (الكلمات) ومن هذا المنظور فإن اللغة تعدّ بمنزلة لغة واصفةmétalangage بالنسبة إلى اللغات المختلفة حتى غير اللسانية منها »[3]،ولذلك ظل الخطاب البصري دوما بحاجة إلى خطاب لغوي يكمله ويثريه، لينفتح باب التعاملات الحوارية الثقافية بين الفنون اللغوية والبصرية، بأنماط متعددة تطرق لها نقاد وباحثون،وحدّدوا أشكال التداخل بينها، ولعلّ أبرزها ما يلي:

1/1 التصوير الذهني في الرواية :

إنّ ما يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية والفنون بشكل عام هو سماحها «بأنّ تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (...) أو خارج– أدبية»[4]، كما استطاعت بجدارة أن تستعير بعض الطاقات التشكيلية من فن التصوير لتدعم بها تقنيات التمثيل البصري لنقل الواقع إلى عالم السرد أين«يخلق الكاتب عالمه الروائي من الكلمات متجاوزا واقعية العالم الخارجي من خلال علاقات لغوية خاصة بين هذه الكلمات تُبلور التجربة والأفكار والمشاعر»[5]،فيحدث التحاور الفني بإعادة التمثّل السردي الواصف للصور/اللوحات،وعرضها عرضا ذهنيا داخل المنجز الروائي، لتصبح الصور الفنية الذهنية–المنسلّة من مرجعية التواجد الواقعي أو الخيالي– من مكونات العمل الروائي، وتكون اللغة أهمّ مرجع لاستخلاص السنن العلاماتية من ألوان وأشكال وأوصاف للمحيط النصي للصورة من انتماء تاريخي واجتماعي ونفسي وديني وكأنها العتبات النصية المحيطة بالرسالة (الصور/ اللوحات).

ولا شك في أنّ مسار القراءة والتأويل للصور الموظفة في النصوص الروائية سيعتمد على بسط خيوط التصوير الفني الخيالي التي يقيمها المتلقي أثناء تلقيه الكلمات الروائية الواصفة للصور،وهو ما ينتج سياقات تأويلية ترتبط بالنص الروائي

ككل، لتظل«هنالك سياقات تنتج صورا وبنيات فضائية قائمة على أسلوبية تصويرية تتوالد باستمرار لإنتاج احتمالات قرائية يقود إليها النص، وعليه يمكن القول إن التصورات والتخيلات التي تُشكل بفعل سياقات بعينها تأخذ مكانتها عند المتلقي، فقراءة سياق نصي يصف أو يشرح أحداثا أو أفعالا ما يعني إمكانية تصورها ذهنيا على الأقل أثناء الفعل القرائي»[6]،الحال لا يختلف هنا عن تشكيل ملامح صورة من خلال وصف عناصر الرسالة وتحديد منظومتي الألوان والأشكال التي تؤطرها،وهي ذات العناصر التي يمر عليها المتلقى في رحلة قراءته التحليلية لها.

2/1 شعرية الرواية وتكثيف الصور الفنية:

يطرح مصطلح **شعرية الرواية** قضية استفادة الرواية من المنتج الشعري وفق التوظيف المكثف للصور الشعرية،، إذ بات من المعروف أن الرواية جنس هجين، ممتلئ برائحة النصوص الأخرى، لأن قوامه التنوع والتعدد في أسلوبه ورؤيته للعالم الذي ينقله, فقد أخذ من أشكال أدبية عديدة مختلفة، ولذلك فهو لا يحقق ذاته بذاته، بل بالأنواع الأدبية الأخرى التي يحتويها،ويستوعبها تبعا لأنماط سردية خاصة، «وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها تشكيلا جماليا »[7]، وقد كان هذا بداية هامة لاستقبال نمط جديد من الكتابة النثرية.

ولعلّ أهم الخصائص التي استلهمتها الرواية من فن الشعر كانت التوظيف المكثف للصور الفنية، لتكون هذه الخطوة نوعا خاصا من التجريب الذي يعدّ سمة مميزة للفن الروائي،حيث اعتمد عدد من الكتاب في بناء نصوصهم الروائية الانفتاح على تكثيفات فنية خطابية جديدة بدت مغايرة تماما لما كان متداولا من الطرائق البنائية والأحداث الضمنية للأعمال الروائية، وقد تجسدت الصورة الفنية في النصوص الروائية، إذ أصبحت الكلمات في الرواية تمارس سطوة التعدد الدلالي، فتنتقل من خطية تواجدها المعجمي، لترتسم مجموعة من الصور الذهنية عند المتلقي، وبالتالي توليد أكبر كمّ من التشكيلات البصرية التي تتبع أساسا من كلمات نثرية استفادت من عملية الضخ الدلالي نتيجة تعديلات بسيطة في معادلات الإسناد اللغوي للمفردات داخل النص الروائي،عبر استقدام اللغة الشعرية، ومجاورتها

ومزاوجتها باللغة السردية، فصار الوصول « إلى المعنى الذي أخذ يتوارى، في أفق غائم،يتطلب اقتحام الغريب والمجازات»[8] المستوحاة من تقنيات الشعر،وهكذا «اتسعت نقطة التماس بين الشعر والنثر، حين أخذت هذه الشعرية الجديدة تدفع بالناثر (...) إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، واللجوء إلى القافية التي أدخلت إيقاعا للقراءة (...) وهو إيقاع تمليه الرغبة في محو الحدود بين الشعر والنثر»[9] لتزول معها تلك الخطوط الحمراء التي ظلت تفصل النوعين على مر العصور.

3/1 التوظيف المباشر للنصوص الشعرية في الرواية:

لم تكتف الروايات العربية الحديثة والمعاصرة بتوظيف الصور الشعرية فحسب بل راحت تشرك الشعر في بناء معمارها عن طريق **التوظيف المباشر للنصوص الشعرية** خدمة لها، ولدفع عجلة الأحداث السردية، فإضافة إلى المعنى الخاص بها، تكتسب تلك النصوص معاني وتأويلات جديدة في تموقعها السردي الجديد، لتُفيد وتستفيد من النصوص الروائية، بعد أن صارت جزءا هاما من أجزائها الداخلية، وأداة جديدة من أدوات كتابتها، لتشكيل نص جديد، وفق معمارية تتناوب فيها لبنات النثر مع بعض لبنات الشعر من الخارج،مع كثير من التلاحم والتكثيف الدلالي الناتج عن اتحاد النوعين معا من الداخل النصي كإستراتيجية شاملة؛تأسيسا لتجارب إبداعية متفردة ومميزة.

كما يعدّ توظيف الشعر في المدونات الروائية تجاوزا للتوجه التقليدي الخطي في البناء السردي، وهو توظيف يمكن عده من الناحية النقدية أحد مستويات التعالق النصي وبعبارة أدق يمكن أن يسمى تناصا مباشرا، إذا جاءت المقاطع الشعرية الموظفة محافظة تماما على ذات لغة النص السابق الذي وردت منه، محولة النص الروائي إلى«إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة»[10]،لتزداد الأحداث السردية كثافة، وتكون أكر انفتاحا على التأويل، ذلك أنّ« العلاقة بين النصوص والأجناس لم تعد بذلك التطابق الذي ميز الكتابات السردية الأولى، وهي تبحث عن شروط تهيئتها واكتمالها، بل اتجهت في التجارب

الجديدة إلى الخلخلة والتصدع والتحليق بالمتخيل إلى فضاءات نصية غابرة، جاعلة الجنس الأدبي مفتوحا باستمرار على العناصر التي تُعدله وتفرز من داخله مغايرات مباينة لمألوف الكتابة والمعتاد فيها»[11]،ولذلك فكثيرا ما يحدث النص الشعري الوارد إلى الرواية بعض التوتر أو الخلخلة عل مستوى المضمون وهو الأمر الذي سيسمح بعدّه جزءا لا يمكن فصله بالمرة عن الهيكل والمضمون الروائي.

وبما أنّ النص الروائي عموما« ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا»[12] فقد بات من الضروري إيلاء أهمية كبيرة لاستقراء الدور الهام الذي تمارسه تلك النصوص الطارئة على النص الروائي الذي استضافها، فأضافت إليه من الدلالات والإيحاءات ما لا ينبغي إغفاله، وهنا بالتحديد يمكن القول إن التناص كظاهرة نقدية تفاعلية يسمح « بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين والأثر والغاء الحواجز بين أصناف التعبير(تشكيلية،حركية، صوتية...) وربطها بعلائق جديدة،وجعلها وحدة دالة أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات السابقة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق،وموضعتها في سياق جديد »[13] لتمارس سطوة حضورها، وتربك اللغة النثرية فتكون مستعدة كما الشعر لكل الاحتمالات الخفية لمعاني الكلمات التي« تحيل وباستمرار إلى داخلها وخارجها في آن، فهي في باطنها تنطوي على ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق، وهي من الخارج صورة عن الوجود والعالم والذات »[14] كما أنّ الوجود الشعري ينعش الرواية، ويجمل الفضاء الطباعي للصفحات التي كانت تتسم بروتينية توزيع مساحات البياض والسواد، لتكتسب بعمودية الشعر ملمحا بصريا مختلفا يدعو إلى المزيد من التعمق في عالم الرواية المعاصرة الذي يزداد اتساعا، ورحابة في حضرة الشعر.

4/1 توظيف الصور والمصورين كموضوعات للشعر:

نظرا لاشتراك فني التصوير والأدب في العديد من الأوجه ظهر ما يعرف بالتداخل الفني بينهما ؛إذ كثيرا ما ينفذ فنّ التصوير في ثنايا الأدب ليتحول إلى مكون أساسي من مكونات العالم الشعري، ويتبادل معه مواقع التعبير « فباستطاعة

فنان الكلمات أن ينقل بيسر صورا من الحجر واللون لأنّ الألفاظ -وهي إشارات اصطلاحية -قادرة على أن تلّم بكل شيء وعلى أن تتحدث عن التماثيل حديثها عن الوجوه الحية،ولا يجد الكاتب صعوبة في إيجاد التعابير اللفظية التي توحي بالصور إيحاء لا يعدو أن يكون مضمرا »[15]، ليبدو التبادل بين المنتج الأدبي/الشعري والتشكيلي وكأنه « يتقدم كمادة شبه حَرفية من خلال التورط التام في النص الشعري »[16] الذي يتولى فيه الشاعر إدارة المقترحات الإسنادية وتوزيعها بفنية بين الفنين اللذين يكتسبان متداخلين قدرة توصيلية مضاعفة، ومن أهمّ الشعراء الذين تناولوا الرسم والرسامين في قصائدهم الشاعر"بودلير" في قصيدة "المنارات" حين عرض فيها مجموعة من الفنانين الذين أُعجب بهم، ملخصا عبقرية كل منهم مثل روبنز، ودافنشيى، ومايكل أنجلو، ودولا كروا، حتى كادت قصيدة " المنارات" أن تكون صفحة من صفحات النقد الفني[17]، والاهتمام بالتوظيف الشعري لرواد التصوير التشكيلي وأعمالهم لم يكن حكرا على الشعراء الغربيين، بل حتّى العرب خاضوا التجربة حين« اتجه بعض شعراء العرب إلى الرسام الغربي ,فقد برزت قصيدة عبد الوهاب البياتي "إلى بابلو بيكاسو" من ديوانه "النار والكلمات"،وقصيدة حميد سعيد "المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية"من ديوانه "الأغاني الغجرية"،وهاتان القصيدتان لا تستوحيان صورة محددة من صور الفنّانَيْن، وإنما تستلهمان عالمهما الثري بالغرائب والتضاذات والمفارقات »[18] لتوظيف هذا الزخم الفني مع المعطيات الشعرية، وبذلك أكد الشعراء العلاقة بين الشعر والرسم.

5/1 توظيف القصائد والشعراء كموضوعات للّتصوير:

لعلّ الأدب كان أحوج لاستعارة إمكانات التصوير البصرية لتشكيل المعنى، غير أنّ هذا لم يمنع من نفاذ الشعر بكل طواعية وفنية إلى عالم التصوير،وقد أشارت كلود عبيد إلى وجود بعض الرسامين الذين حوّلوا بعض القصائد إلى مواضيع للوحاتهم الفنية، فهناك الكثير من القصائد التي ألهمت أكثر من فنان، مثل قصيدة الشاعر مالارميهMalarmé "عصر إله الغاب"التي رسمها الفنان الانطباعي مانيهManet ، كذلك نفّذ شاعر التصوير الميتافيزيقي جيورجو دي كيريكو Giorgio

De Chirico أعمالا كثيرة كتحية كبيرة للشاعر العظيم أبولينيرApollinaire ، وفي إحدى أعماله نرى صورة للشاعر بعينين مغطاتين بنظارات سوداء لأنّ ما يلهم الفنان ليس الواقع الخارجي المرئي والملموس ,بل هي المشاعر المخبّأة[19]،ومما لا شك فيه أنّ الدافع الأساسي لإعادة الإنتاج الشعري تشكيليا هو مقدار التجاوب مع ما تحدثه الأعمال الأصلية من تأثير على نفوس المتلقين.

6/1 توظيف اللون في الشعر:

يعدّ توظيف اللّون في المتون الشعرية من أهمّ الاستراتيجيات البنائية التي اعتمدها الشعراء منذ العصور القديمة،للتعبير عن المضامين بشكل أقرب إلى الحسية والأكيد أنّ الألوان هي المحور والسمة الأساسية التي تشكل مجموعة من الصفات الأساسية في عالم الفن التشكيلي،والألوان في الشعر« مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر، وهي بذلك تمثل مساحة من الأرض المشتركة بين هذين الفنين، وأيضا الإلهام الذي ينبثق من وعي الشاعر فيعبر عنه بالكلمات لا يكاد يختلف عن الإلهام الذي يأتي المصور»[20] فيعبر عنه باللون والشكل .

و بالتالي يتمّ توظيف اللّون في مختلف النصوص الشعرية من خلال إسقاط طاقاته التصويرية لنقل المشهد الماثل في خيال الشاعر إلى ذهن المتلقي، وقد يُستخدم لدواع رمزية فمن المعروف أنّ الأبيض لون للسلام، والأخضر للحياة،و الأحمر للخطر والأسود للتعالي والفخامة،والملاحظ أنّ نفاذ اللون إلى الشعر كان شائعا عند الغرب كما عند العرب،فقد تغنى الشاعر الانجليزي جورج ميريديث George Meredith بالأخضر السماوي الشائق للفجر، وبيرسي شيلي Percy Bysshe Shelley تغنى بلون زرقة السماء والأرض والبحر، كما حاصر لون اللازوردي ذهن مالارميه Malarmé،و هو أول من استخدم الانزياح اللوني حيث نقرأ له عن الليل الأبيض، وامتلأ شعر بول فاليريPaul Valéry وإدجار ألن بو Edgar Allan Poe بمعجم لكل الألوان، وكثر الأبيض عند قدامى الشعراء العرب فتغزل الأعشى بالبيضاء[21]،والتجارب كثيرة في توظيف اللون لنقل الصور البصرية أو الصور الرمزية عبر خاصية الانزياح الدلالي.

7/1 التوظيف البصري للصور في الرواية والشعر:

يعمد بعض الروائيين والشعراء إلى إرفاق منتجاتهم الأدبية–روايات ودواوين شعرية – بصور تمثل رسوما أو لوحات لفنّانين تشكيليين، والملاحظ أنّ «الصورة التشكيلية التي راحت تزين أغلفة بعض منتجات الأجناس الأدبية المختلفة من شعر ورواية ومسرح دخلت دائرة اهتمام النقد الأدبي، بوصفها عتبة من عتبات النص، إلى جانب العنوان والإهداء وطريقة الإخراج »[22] ومن جانب آخر كان فنّ الشعر من أكثر الأنواع الأدبية توظيفا للصور المصاحبة /المجاورة التي تظهر في الصفحة المقابلة لطباعة القصيدة بحيث يتمكن المتلقي من قراءتها موازاة مع النظر إلى الصورة بأشكالها وألوانها .

إنّ وجود اللّون والأيقونات الشكلية بمحاذاة القصيدة « كان في آن واحد وعيا لإشكالياتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها ولغتها وموسيقاها، وصورها وبنيتها الأشمل»[23]،والقصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالا بتوظيف فن التصوير في كل اتجاه وعبر كل المستويات، مثلما فعلته الشاعرة (باسمة بطولي) في ديوانها مكللة بالشوق[24] حينما أرفقت معظم قصائدها بصور للوحات فنية كانت هي من قام برسمها،كما أنّ ميخائيل نعيمة قد وظف صورا من توقيع ريشته، ورسما وحيدا من انجاز جبران خليل جبران في ديوان همس الجفون[25] وقد تكون الصور الموظفة من إنجاز و« اختيار المؤلف، أو من اختيار شخص يعي ما يفعل،و له في فهم رؤية الكاتب وتصوره لعمله في العمل الفني الذي بين يديه، وهنا قد تكون اللوحة نصيرا للناقد في فهم رؤية الكاتب وتصوره لعمله»[26] فالناقد سيتعامل مع الصور تماما كما يتعامل مع اللغة في مساءلة النص الشعري، إذ لا يمكن فهم هذا الأخير من دون تقديم قراءة تحليلية وفق منهج مناسب لبيان تأويل العلامات من أشكال وألوان، وبحثِ العلاقة التي تربط اللغة البصرية غير اللغوية بالعلامات اللغوية ممثلة بعنوان القصيدة والمتن الشعري.

2/ تمثلات التداخل الثقافي للفنون في رواية بلقيس-بكائية آخر الليل-:

كان علاوة كوسة قد أثرى تجربته الروائية -نموذج الدراسة - وميّز مسارها السردي بتوظيفه لفنيّ الشعر والتصوير بطريقة بنائية عضوية، حين راح الخطاب الروائي يتفاعل ويتحاور ويتعالق فنيا وثقافيا ولغويا مع الخطابين الشعري والتصويري،وفق آلية سردية ممنهجة جعلت الرواية بشخوصها وأحداثها وأمكنتها تتشابك تشابكا دلاليا مع ما تمّ توظيفه من معطيات شعرية وتصويرية من بداية الرواية إلى نهايتها من خلال عدة مستويات تفاعلية، وهي موضحة كما يلي:

1/2 لغة الرواية الشعرية:

تعدّ رواية **بلقيس بكائية آخر الليل** من بين أكثر الروايات العربية المعاصرة التي اتسمت بلغتها الشعرية الراقية التي يلامس الشعر فيها السرد تماما دون أن ينتزع طابع السردية منه، فمن المعروف أنّ الروايات عموما وعلى قدر اتساعها اللغوي الوصفي ظلت بحاجة إلى إمدادات الصورة الشعرية التي تعدّ قوام الشعر العربي، وذلك لما« تحمله من دلالات انفعالية ذاتية، وما تحاوله من تحرير العالم، وإخضاعه بقوة الطاقة الشعرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية»[27] لصنع صور ذهنية تعج بالاحتمالات الدلالية،و لغة علاوة كوسة في روايته كانت لغة شعرية بالدّرجة الأولى؛ كانت كلما اتسعت الأحداث فيها وتشابكت، كلما زادت انغماسا في طاقات التخييل اللغوي بفضل الصور الشعرية التي تنزاح من بساطة النثر إلى تشكيل اللغة تشكيلا شعريا دلاليا،فاللغة الشعرية « لغة تصوير وتدليل وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة لإثارة التلقي البصري وإنتاج الدلالة لإثارة التلقي الذهني»[28]، فكان التلقي الذهني الخاصيةَ التي ميّزت لغة رواية "بلقيس".

والفاتحة النصية للرواية -بلغتها الشعرية -تشير من البداية إلى اعتماد الكاتب لغة قريبة من الشعر،وهو الذي كتب شطرا كبيرا من روايته على لسان البطلة "بلقيس" التي تقول: « الليلة وقد بسط السواد أجنحته الجبريلية على أكواننا المضطربة انبثق

مني سيل مزبد جنوني مهيب.. وارتعشت أصابعي على غير العادة.. فكّرت أن أعيد ترتيبها لتكتب إليكَ وإليك وحدك شيئا يشبه الشعر.. يشبه الاعتراف..يشبه الاعتذار، أكتب إليك بمنتهى الخراب الذي في داخلي.. أعيد ترتيب أصابعي لأبعثر اللغة التي طالما احترمتها في كتاباتي السابقة »[29] فاللغة الشعرية برغم غموضها وترميزها الدلالي كانت السبيل في هذه الرواية للاعتراف والاعتذار وللتعبير عن فداحة الألم والخراب الذي عاشته بلقيس.

ولا شكّ في أنّ عنوان رواية "**بلقيس بكائية آخر الليل**"كان له الحظ الأكبر من التمثُّل الشعري بما يختزله من مخزون صوتي ودلالي وتركيبي وجمالي، وبما يحيل إليه من ارتباطات مع المتن الروائي الذي وُسم به، وبما يجسّده من صور فنّية مرتبطة بأحداث الرواية وشخوصها وخاصة مع شخصيّة البطل الشاعر **خليل** صاحب قصيدة "بكائية آخر الليل" هذه القصيدة التي تحوّلت إلى لوحة فنّية على يد الرسامة زليخة، لتتحوّل فيما بعد إلى عنوان مسند إلى بلقيس حينما وُسمت بها هذه الرواية، فقد أبدت الشاعرة بلقيس إعجابها بعنوان قصيدة خليل مسارعة إلى تقديم قراءة سريعة كاشفة عن التناقض المضمر لحدود هذا النّص الموازي بقولها:«بكائية آخر الليل.. يا للعنوان يا للعتبة النصية المقلقة المحيرة القلــقة

ألم ترث من أمسك إلا دموعا.. وذكريات أسيّة تذرفها آخر الليل.. هنالك بجوار حلول يوم جديد.. الفجر والصبح.. أليس الصبح بقريب؟ »[30]،لعلّ بلقيسا كانت تتأمل الصبح في هذا العنوان الذي يحمل كمّا من الصراعات الدلالية والنفسية بما تطرحه حدوده فمن **بلقيس** الكلمة الرمز بارتباطها التراثي القديم المقترن بملكة سبأ والسلطة والتمكن إلى كلمة **بكائية** التي تعنى الاستغراق والاستمرار في فعل الحزن والألم، وكلمة **آخرِ** التي لم تكن لتدل على نهاية الحزن لاقترانها بكلمة **الليل** بما يحيله الليل من عمق الجرح الذي يتجدد بما تفرضه عليه علامة البكائية في دورتها التي لا تنتهي .

ولعلّ التوظيف الثلاثي لعنوان **بكائية لآخر الليل** ؛من نص شعري إلى لوحة فنية إلى نص روائي واصف للأحداث بلغة شعرية يؤكد إستراتيجية الروائي علاوة

كوسة في إحداث حالة من التفاعل الثقافي بين الفنون على طول الرواية،محققا بذلك متعة القراءة ودهشة الاكتشاف اللغوي السردي في توصيف الأحداث كقوله على لسان بطلته :« قاربت فيكَ المكان،وسحبت الزمان وتراسلت فيّ الحواس كعادتي،كم كان أسيّا أن يقابلك مقعد شاغر.. يستحضر فيك حينها ذلك الغائب.. وما شهدتُ نهرا بضفّة واحدة إلاّ في عوالم مؤسطرة.. خُيِّلت وقائعها.. واستزمنت أمكنتها.. وغاب عنها "البطل"»[31] ،في قوله: « تسير بنا الخطوات وتتحمّلنا الدروب وتتفحّصنا الأرصفة وتعيد الشوارع ترتيب أسمائها كلّ مرورٍ للغرباء في هذه المدن الملائكيّة.. مدينة تجمع كيفا رهيبا من أنبياء الحرف واللون أمام أعين البحر (...) هي مدينة عليها فقط أن تتذكر ولو لأيام معدودات بأنها أطلنس المفقودة »[32] ،في قوله: « ولاح باب المرسم الأصيل المهيب فعلا، وكان أشدّ ما جذبني إلى هذه المدينة بالفعل،ففيه_وقد دخلته الآن_ روائح قدّيسين،وأرواح أنبياء الريشة والألوان.. وفيه سكون الأبدية متخفية في زوايا الأطر الخشبية المذهبة، وفيه ثورة الأعماق»[33] فاللغة هنا لم تكن إخبارية نثرية بل كانت شعرية مرمزة مكثفة وتجريبية.

وحتّى الخاتمة النصية التي جاء فيها« حديث الدرويش:ليست سوى غيبة هدهد..أو نبوءة "زرقاء" »[34] وعلى اختصارها فقد شكّلت علامة دلالية بتكثيفها الشعري، وانفتاحها على التأويل كانت فاتحة لتنبؤٍ جديد للرواية ورؤيا مغايرة لقراءة مغايرة لنص علاوة كوسة الروائي الشعري.

2/2 المقاطع الشعرية الموظفة في الرواية:

شكّل حضور فنّ الشعر في رواية بلقيس بكائية آخر الليل حافزا سرديا هاما على مستوى توجيه الأحداث ورسم الملامح الثقافية للشخصيات التي بدت في مجملها مسكونة بلغة الشعر،فكان البطل خليل شاعرا، والبطلة بلقيس شاعرة، وبقية الشخصيات على قلّتها كانت مهتمة بالشعر متذوقة له متفاعلة معه،وقد خلق الوجود الشعري في الرواية جوا ثقافيا فكريا وكشف عن إحالات اجتماعية ونفسية مضمرة تتعلق بالكشف عن حال الثقافة في الجزائر وذلك النهم الفكري الإبداعي الذي تتميز

به الطبقة المثقفة باختلاف خصوصياتها الانتمائية، وهو ما يمكن اكتشافه من هذا المقطع السردي: « كان صوت المتصل مبعثا للراحة ربما بلغة فصيحة..محترمة (...)أشكره على الدعوة ,أحسّ أنّ الشاعر فيّ مازال يعرفه الغير.. وأقنع نفسي بأنّ هذا الملتقى.. وفي هذه المدينة التي لم أزرها قبل اليوم فرصة لي لتغيير الأجواء قليلا (...) إنّه ملتقى الريشة والقلم.. إنّها فرصتي.. لأحملني إلى حمّى السواحل المربكة.. التي لا تنام.. فرصتي لأرى وجوه الشعراء والأدباء.. وأقرأ ما خطّته أنامل الأيام على تقاسيمها»[35]،و كان للشعر حضور في الرواية بانعقاد الملتقى الثقافي،والذي جمع فن الشعر بتوأمه الرسم،وجمع شعراء من مناطق متعددة من الوطن،أما ما وُظّف من مقاطع شعرية فكان يوم الافتتاح الملتقى:

2/2-1النص الشعري لبلقيس:

يحضر نص بلقيس الشعري ممثلا ومجسدا لحالة التوحد الروحي التي تجمعها ببطل الرواية الشاعر خليل، وهو ملتحف بهالة الغياب، فتصف بلقيس حالتها وهي تهمّ بإلقاء قصيدتها، وكيف أنّ عتبتها النصية الأولى قد قالت كل النص وشملته فتقول: «مرتعشة..أرتب أصابعي.. أحاول أخذ نفس فيأخذني الهوس.. تجتاحني عتبة نصية طارئة قبل أن أستعتب العنوان.. أتنفسها بجنون..يسمع الحاضرون:

إلى..أناي الذي قيل :إنّه لم يكنّي.

..هو يعرف من أقصد،

و أنا أعرف الذي أقصد..

.. وأنتم الآن ستعرفون.. »[36]

بين جدلية الحقيقة والوهم، وعبثية التحدي والاستسلام احتاجت بلقيس إلى أكثر من مخاطَب، وأكثر من فرصة لتقول كلّ شيء، وهي في كلّ ذلك لم تكن تخاطب ذلك الذي جعلته أناها/ ذاتها، بقدر ما كانت تخاطب نفسها الجريحة الشاهدة على أحزانها،والتي تتجلى في عتبة العنوان:"**إلى أناي الذي قيل إنّه لم يكني**"هذا العنوان الذي تبدو عليه آثار الزمن وسطوة الذكرى ومرارة التذكّر التي يبوح بها المركب

اللغوي :الذي قيل إنّه لم يكنّي في رسالة موجهة تختصر عذابات الكلام خاصة بعد خسارة إنسان مقرّب.

وحيث أكملت بلقيس إلقاء نصها تعترف بمقدار الألم الذي تحسه وحدها وتستغرب أن يعجب الآخرون بجرح أحدهم، إذ تقول:« هم صفقوا يا خليل.. كدأبك بالشعراء والغاوين.. على جراحنا يصفقون.. حتى ونحن نموت في حضرتهم اعترافا.. وحزنا يصفقون.في تلك اللحظة فقط صرت أراهم من خلف الدموع.. لأنّ الذي كنت سأقوله متنًا قد استفرغته تلك العتبة الطارئة !! »[37]، لم يوظف الروائي علاوة كوسة كامل القصيدة واكتفى بالمقطع الأول منها لينوب المتن الروائي عن القصيدة في تقديم تفاصيلها، وما يمكن أن تكون قد قالته،و في هذا تقول بلقيس:« بارقتي التي توحدت فيها مع نصوص غائبة أسرتني، اجترّتني.. امتصتني.. ولكنني صوّرتها كيفما كنت أرغمتني يا خليل.. وفي ذهني أن أسأل الحاضرين عن وجه غائب حاضره في المنبر قد ارتسمت عليه تعرجات وهمٍ لا يتحقق(...)إنّك هنا.. إنني جنبك، سمعتني إذن أنت كنت هنا عندما كنت أنا هناك !! »[38] لتكتشف أن الذي كانت تسأل عنه في قصيدتها حاضر يسمع خطابها واعترافها .

2-2/2 النص الشعري لخليل:

ولم يكن نص خليل الشعري في مطلعه مختلفا عن نص بلقيس، حيث كان البحث عن الحقيقة القابعة بين مدارج الارتياب والضبابية والغموض، وحيث كانت التناقضات والصراعات تمنع الشاعر من الوصول إلى من يبحث عنه وسط الدموع والأحزان، فكان مطلع قصيدته:

« ما بين بين.
ما بين أوردة الجحيم.. وجنّتين..
قد جئت تبحث يا خليل.. عن الخليل..
و علّيته.. ودمعتين»[39]

و لأنّ بلقيسا قد قاربت النص نفسيا وذاتيا، فهي لم تصفق على وجع خليل وراحت تحاور ذاتها:«هم صفقوا.. ولم أفعل.. لم أجرؤ على أن أقيم أعراسا في مآتم

الكلمات، أو أن أنتشي في حمى الجراح.. أو حتى في مسارح الدهشة، وكلي وكلك خيبات ودموع»[40]، والملاحظ أنّ الكاتب قد اختصر نص خليل أيضا في عتبته الأولى،كاشفا في متنه الروائي بعض المكونات الشعرية فيه من علاقات تناصية تكشف غموض القصيدة وتواري خليل خلف مرجعيات أسطورية ورموز لغوية : «ورحتَ تتوارى منتفضا خلف جدران الغياب رموزا أسطورية، والتفاتات إنسانية وتناصات حاورتها فحوّرتها، واجتررتها عطشانا في مهب الريح،وامتصصت سمها.. لتموت على أبوابها السبعة عاشقا يحيا على مشارف الذاكرة »[41]، وبهذا يكشف هذا المقطع الشعري مع تفاعله مع المحيط النصي الروائي عن بعض الملامح الوجدانية لشخصية خليل الرمزية التي بدت غامضة، تتعالى عن الوجود الواقعي مشكلة فضاء رؤيويا يسحب الأحداث الروائية إلى التشابك والإثارة الفنية .

3-2/2 نص "عرافة الحيّ":

وظف علاوة كوسة مقطعا شعريا لشاعرة لم تكن شخصية معروفة في الرواية، غير أنّ القصيدة التي ألقتها يوم الافتتاح قد منحتها هوية سردية حين أثارت اهتمام بلقيس،التي راحت تصف مشهد تلقيها للقصيدة:« كانت تقول: سأقرأ نصا بعنوان:"عرافة الحي"

(...)

وصفقوا...

سكتت..وقد أنهت.. فصفقوا طويلا.. انتشت فرحا.. وثملت وهما.. وهي تكرر كلّ مقطع:

ستلتقيان..

لكن أينكما الآن ؟

أينكما الآن؟ !!

...آه لو كنا التقينا يا خليل.. وضممنا بعضنا وتوحدنا إلى الأبد.. ونسيت العرافة أنّها هي من فرقتنا»[42]

كان لهذه القصيدة بعد سرديّ في تفعيل الأحداث الروائية، من خلال الموضوع الذي لخصه عنوانها،واللازمة الشعرية المتكررة، حين تبدأ العرافة –التي يفترض أن تعرف الحقيقة– بالتساؤل وتكرار ذات الاستفهامات،وقد أجزمت قبل ذلك بحدوث اللقاء بقولها "ستلتقيان"، فيتشكل تصدع على مستوى التلقي،يؤزم الموقف الشعري ومنه الموقف الروائي،نظرا للمفارقات الحياتية التي تحيل إليها،واللبس الدلالي الذي تثيره **عرافة الحي** التي تفقد وظيفتها الشعرية كمخلّص بشري متحولة إلى مكون روائي مضمر،وحافز سردي في محاولة لاحتواء الفجوة الدلالية التي خلفها نص بلقيس ونص خليل إذ طرحا معاني الضياع والغياب والريب،والوهم والخذلان..لتجسّد بذلك العرافة معنى القدر.

وهنا يمكن القول إنّ المقاطع الشعرية الموظفة في الرواية كانت بمثابة أنساق ومحفزات سردية كشفت عن تيمات ثقافية،فالرواية عموما « تستفيد من جميع المعطيات الثقافية ومن مختلف أشكال الرصيد المعرفي الإنساني الموجودة سلفا في الواقع الاجتماعي »[43] والتي يمكن إسقاطها على بنيات فضائية أشمل .

3/2 الصور–اللوحات– الفنية الموظفة في الرواية :

كان الملتقى المنظم بإحدى المدن الساحلية الفضاءَ المركزي المحتضن للتفاعل الثقافي بين الخطاب الروائي والشعري والبصري داخل رواية **بلقيس بكائية آخر الليل** مشكّلا فضاء مكانيا استقطب مركزية الأحداث التي ارتبطت بعامل الوجود الفني لعدد من اللوحات الفنية، بعضها كان معروضا في مرسم دار الثقافة، والبعض الآخر تمّ رسمه من قبل عدد من الرسامين الذين حوّلوا نصوصا شعرية إلى لوحات فنّية تجسيدا لفكرة الملتقى الذي حمل شعار"**الريشة والقلم**"، وهنا تبدو الصور الموظفة وكأنها خطابات تعبيرية أو نصوص جديدة استثمرها الروائي علاوة كوسة في البناء المعماري لروايته، فالرواية بوصفها نوعا أدبيا جامعا لأنواع خطابية أخرى بإمكانها تشكيل أبعاد ورسم حدود فضاءات مختلفة، وهو ما كان ظاهرا في اللغة السردية لعلاوة كوسة حيث رسم بكلماته النثرية والشعرية ملامح لوحات فنية، وفق ما هو موضح فيما يلي :

3/2-1صورة الشبح:

كانت أوّل صورة موظفة في الرواية، وهي«شبح أسود في إطار أسود.. يجعل ناظره من خلفه..»[44] وقد صاحب توظيفها عرض لمشاهد سردية عن التحاق بلقيس وخليل بحفل افتتاح الملتقى الأول للريشة والقلم حيث كان خليل يسير خلف بلقيس دون أن تلحظه إذ يصف ذلك: « تتوقفين للحظة أمام محل لبيع الزهور، تتأملينها بعينين تواقتين .أتوقف مثلك وعلى يميني مكتبة (...) كان المحرر في المجلة التي اقتنيتها على قدر من الخبث التجاري أو هكذا بدا لي أول الأمر وقد كتب على الصفحة الأولى لمجلته :طالع الصفحة 7 (...)كنتِ قد جلبت معك وردة.. لو تذكرين.. وجلبتُ مجلة سارعت إلى مطالعة صفحتها السابعة كما طلب مني المحرر (...) لم تكن سوى صورة وفقط.. .»[45]

وقد حيّر خليل أمر هذا الشبح وحيدا في صفحة كاملة من مجلة،في وقت كان كلّ تركيزه في استقراء خطوات وأفكار بلقيس وهي تمشي صوب دار الثقافة «..عجيب أمر هذه الصورة، عجيب كنت تسيرين أمامي أيتها الصديقة.. ولم أكن أدري في أيّ شيء تفكرين !! الأكيد.. الأكيد أنّك لم تظنّي للحظة واحدة.. لنبضة قلب واحدة.. أنّي أتبعك كظلّك.. وأنّك من مرآي.. كهذا الشّبح الذي في الصفحة السابعة من لحظي»[46]وبدأ الشبح يتجلى في الواقع أشخاصا وأفكارا،وبعد أن بدت الصورة تافهة أول الأمر،بدأت تأخذ أبعادا سردية أخرى حين تشابك ظهورها مع مواقف روائية، فتماهت بلقيس مع الشبح من مرآى خليل، وفي ذلك إشارة إلى تلك المسافة الباقية دوما بينهما، ولتلك التساؤلات المطروحة دوما عن مفارقات الحياة التي تجعل من هم قريبين وجدانيا بعيدين واقعا .

كان للشبح إحالة أولى تفسر ضبابية العلاقة بين خليل وبلقيس، وحجم التحولات التي تبعدهما دوما حتى وإن جمعهما مكان واحد « كنا وحيدين.. أنيسك وردة وأنيسي شبح أسود بمجلة.. وكلاهما من تلك المدينة،المكان الثابت، ونحن وحدنا المتحولان »[47] فكانت فكرة التحول والثبات من المكونات السردية المحورية في الرواية، وقد أخذت بعدا فكريا، حينما كان كل من بلقيس وخليل يربطان الوجود بهذا

الفكر، ولا شك في أنّ الشبح كان له شيء من ذلك،إذ يتحدّث خليل «كانت عين عليك وقلب وعين وعقل على صورة هذا الشبح الأسود.. المسجون في إطار أسود.. الذي أعطى بظهره لمن يراه أو يقرؤه.. يسأل السواد عنه يستنطق الألوان فيه.. ويفكّ رمزيّة هذا وذاك لأجله.. يزيل الثابت والمتحول فيه، وهذا اختصاصك فيه»[48]

أمّا الإحالة الثانية فجعلت خليلا هو من يحمل فكرة الشبح حينما قال: «أمّا أنا فارتسمت علامة استفهام بجوار هذا الشبح.. علّ سميائيا فحلا يقرأنا معا، أو علّني أنا من بالصورة.. حينها فقط من حقي التأويل.. ومن حقي أن أسقط ذاتي على موضوع هذه اللوحة.. »[49]،هنا يمكن القول إنّ الإطار الذي يحيط بالشبح يمكن أن يمثّل حدود السلطة المجتمعية،أو السياسية، وكل ما يشكل حاجزا نحو تحقيق الذات والظفر بما يحلم به الإنسان.

وأخذت صورة الشبح دور العامل المساعد في رسم مشهد اللقاء الأول الذي جمع بين خليل وبلقيس؛« صرت أرى وردتها في يدك،ثمّ وضعتها فوق مجلتك التي صارت توارب ذاك الشبح وقد تعمّدت ذلك أكيد..»[50] وهذه المرّة كان الشبح محاذيا للوردة التي أهدتها بلقيس لخليل في إشارة لتلطيف حدّة وقسوة الظروف كبصيص أمل يشع مُخفيا ظلام وسواد الشبح بلون الوردة وعطرها..

2-3/2اللوحات القصائد:

قام علاوة كوسة بهندسة روايته باعتماد لبنات تعبيرية ترميزية من خلال توظيفه المتداخل لفنني الشعر والرسم كوسائل سردية لبث رسائل مضمرة تحيل إلى واقع العلاقات الإنسانية التي تحتاج إلى التحليل والنقد والمساءلة كما تحتاج إلى ذلك القصيدة واللوحة القائمتان على الغموض في تصوير الوجود والعالم والذات، وكانت استراتيجيته السردية في فكرة ملتقى الريشة والقلم«حيث سيختار كلّ رسام شاعرا، أو العكس، وتقع مزاوجة بين فنّين.. بين قلم وريشة.. بين قصيدة ولوحة.. بين روح وروح.. وكلّ شاعر يكتب نصّا حول لوحة رسّام اتفق معه أو كل فنان يرسم لوحة حول نص شعري لشاعر شكل معه ثنائية »[51]،و النتيجة تفاعل ثقافي بين الفنون

وزخم إبداعي؛ قصائد تحولت إلى لوحات وتعددت المواضيع والإحالات، و فيما يلي عرض لما أبدعه الشعراء مع الرسامين :

أ-لوحة بدرو/قصيدة بلقيس:

قدمت **بلقيس** نصّها الشعري للرسام **بدرو** كي يحاكي لغته ومضمونه ويحولهما إلى لغة بصرية،فتصف بلقيس تلك اللحظة بقولها: «سلّمته النص الذي كتبته بعد لقاء لي معك بهذه المدينة، كتبته يا خليل أول ما بدأت تسري في عروقي أسئلة وحيرة وشيء يشبه الجنون: كان ذلك وجهي، استأذنت.. وتركت النص بين أصابعه.. كذلك نهب أعزّ ما نملك ونحب من أشياء ومشاعر للآخر » [52]،وحيث من المعروف أنّ « الشعر والرسم نوعان من المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرها في النفس» [53] كان من الطبيعي ولو صعبت هذه المهمة التراسلية التحويلية أن يساهم عنصر الخيال في تمثّل اللغة الشعرية المكثفة تمثّلا ذهنيا،ثمّ قلبها صورة بصرية، ولعلّ خوف بلقيس من تعسّر هذا التحوّل الفني جعلها تتساءل « ماذا لو أنّ "**بدرو**" الرسام الشاب الذي سلّمته قصيدتي..بارقة وهمي قد وقف حائرا بين خطابين ؟

ومن يدري فلعلّه الأقدر ولو للحظة على تحويل خطابي اللغوي إلى لوحة خطاب ناطق بكل اللغات » [54] وبقيت تتابع ميلاد لوحتها من نصها الشعري في حوار مع الرسام بدرو:

« أين وصلت في عملك ؟؟دعني أشاهد اللوحة.. ...؟

و قابلني بياض من الأقصى إلى الأقصى

(...)آه مازلت لم تبدأ بعد

و من قال ذلك يا أستاذة، فلعلّي أنهيت قبل أن..؟ !

ربما تفضل أن تمزح معي يا بدرو أيها الرسام الماهر..فلعلك ترسم قصيدتي في مخيلتك أوّلا

تقصدين في عقلي أوّلا قبل أن تتحوّل..

تتحوّل أنت أيضا يستهويك هذا المصطلح اللعين ؟

بل قصيدتك هي من تقول هذا.. كل ما فيها تحوّل عن شيء وفيه وإليه (...) إنّ نصك متعب حدّ الانهيار.. إنّه بعمق ذواتنا بحجم حيرتنا ,بقسوة حقائقنا (...) سأحاول أن أجسده قدر الإمكان، وشكل ما أتوهّم من حقيقة.. سأحاول أيتها الشاعرة أن أقول شيئا بالألوان »[55]وكم سيكون صعبا أن تتحول قصيدة تملؤها الدهشة ويسكنها الألم إلى أشكال وألوان.

وكان حدسها قد صدق، فقصيدتها التي كتبتها بلغة الحيرة وجدلية الثبات والتحوّل كان من الصعب أن تتحول بسهولة، وبقيت تنتظر ميلادها وهي تنتظر في ذات الوقت عدول خليل عن غيابه وهي لا تكف عن حواراتها الذاتية « وها أنا.. أنا..بين ريشة الفنان بدرو.. ويراعي وقصيدتي بارقة وهم، ودموعي المنسابة منذ أحسست بأنّ غيابك عن المرسم لا مبرر له يا خليل بين هذا الثالوث انهدّت أكواني »[56] لتكون اللوحة كما القصيدة شاهدة وهي تُخلق على معاناة بلقيس وجراحاتها وأسئلتها الدائمة عن جدوى الحياة وسرّ النهايات.

وبعد مشاهد سردية متعددة، عادت بلقيس لترى لوحتها أين تفاجأت برمزية اللغة فيها فوصفتها قائلة:« نطق على البياض ما يشبه الخطين المتعانقين في تواز رهيب.. المتداخلين حدّ النفور والانشطار،لم أكن أفهم لغة الرسامين ولكن إن كانت هذه بداية اللوحة.. فكيف ستكون النهاية؟؟؟ آفاقٌ ما للتّوقع قد مُزّقت.. وشيء من الظاهر المستتر قد بدا متخفيا في هذه الخطوط بتعرجاتها المستقيمة واتجاهاتها الممكنة المستحيلة»[57]،في ذلك فسّرت بلقيس شيئا من تلك الخطوط، وللخطوط لغة ومعنى، إذ تدل المستقيمة المتعرجة منها « الحركة والنشاط، وترمز إلى السقوط،والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم»[58] ولا شك في أنّ وجود الخطين متوازيين متماهيين في انحنائهما دليل على تشابه حال بلقيس وخالد من مدارات التيه التي يعيشانها،و استحالة التقائهما في نقطة واحدة .

وتضيف بلقيس وصفها وتحليلها للوحة بعد أن اكتملت: « الألوان كانت تتماهى في سواد في سواد في سواد، كنت أعلم أنّ خيباتي كلّها قد أودعتها قصيدتي، وكنت على يقين بأنّ ملاحم جراحاتنا لن تتغير مهما ألبسناها من حلل وزيّناها

بمساحيق، و كنت أحببت اللوحة تماما كابنة لي، أو كحفيدة ربّما (...) فرُحت أسافر في اللوحة بتيه ورؤى لن تنتهي، وسافرت إلى الأماكن المتوارية خلف الألوان أماكن تحفظ ذكرياتنا بأمان »[59] وما كان اللون الأسود إلا توقيعا يثبت هوية اللوحة ونسبها لبلقيس، فالأسود في الأعراف الاجتماعية عموما من الألوان التي تبعث على التشاؤم لارتباطه بدلالات الليل والظلام ؛العتمة حيث « يتسم الأسود بالصمت والانغلاق والحسم، لأنه لون الظلام كما يعبر عن الخطيئة وانقطاع الأمل والحزن، يرمز هذا اللون في الثقافات المختلفة على الموت والمصائب والحداد والهزيمة والخوف» [60] ولعلها نبوءة شاعرة اجتمعت مع حدس رسام أبدع لوحة تجريدية كان الموت –بموت بلقيس– لغزها ومنتهاها .

ب–لوحة زليخة/قصيدة خليل :

أخذ **خليل** داخل النص الروائي صورة الحاضر الغائب حيث لم يتعرّف على شريكه الفني الذي سيحول نصه إلى لوحة فنية، وترك ذلك لمحافظ الملتقى[(61)]غير أن حدس الشاعر الفنان لديه جعله يتوقف عند إحدى اللوحات والتي أبدعتها رسامة تدعى **زليخة** كان قد عرفه بها محافظ الملتقى؛« تعجبت زليخة من الاهتمام الشديد لخليل بلوحتها، فهو لا يكاد يرفع عينيه منها (...) ثم استدار إلى زليخة وبين شفتيه يكبر بعض سؤال وجرأة.. هل اكتملت اللوحة أيتها الفنانة ؟؟؟

كما لم تكتمل القصيدة التي رسمت عنها.. (مبتسمة)..

ولكن بدا لي أنّ المساحات كلّها مملوءة والفضاءات مشغولة.. ولم يبق مكان للمزيد(...) لم كل هاته الألوان الداكنة يا زليخة ؟

إنّها ألحان فجيعة وشظايا خيبات.. وبعض انكسارات

وما للسواد يلفّ الحمرة في عناق ؟

أحزان جرح قديم لا يموت ولا ينام..»[62] وفي مشهد تفاعلي بين فني الشعر والرسم تقدم زليخة قراءة تفسيرية مزدوجة للقصيدة وللوحة بعد أن حولت لغتها اللسانية إلى خطاب بصري، وهو ما جعل خليلا يحس أن اللوحة لقصيدته وأنه هو صاحب الخيبات التي رسمتها و« بدا خليل لحظتها شاعرا قديما وقف على طلل

وجعل منه مبررا للذكرى والبكاء، وأحسّ بأنّ اللوحة تقوله هو وأنّه يريد أن يقول شيئا ما، فحدّث نفسه :لا يمكن أن يكون هذا الجرح إلا جرحي، وهذه اللوحة إلا قصيدتي»[63] وكانت لوحة زليخة فعلا تحولا لقصيدة خليل **بكائية آخر الليل** [64]، القصيدة اللوحة التي اختصرت الرواية بأكملها، قصيدة بلغة الشعر والنثر والألوان،فكان حقا لها التميز،وجاء يوم الاختتام وكانت المفاجأة في حضرة غياب خليل مجددا ودوما فيقول واصفا المشهد: « اللوحة التي دنا منها المنشط كانت من ماء عيوني وصلب ذاكرتي.. وذكر اسمي.. وأراد أن يفاجئ غائبا وما درى؟ واختيرت كأحسن لوحة لأحسن نص شعري (...) واحترت كيف تتكسر جراحاتنا وننكسر يا بلقيس»[65] ثمّ كانت هذه اللوحة شاهدة على عذابات بلقيس بعد أن سارعت لأخذ صورة لها مع لوحة خليل الغائب يومها والتي احتفظوا بها كذكرى في المرسم البلدي [66] فكانت شاهدة –بمضمونها وبقائها في تلك المدينة بالمرسم كذكرى– على غياب خليل، وكانت شاهدة أيضا على ألم بلقيس وهي تقاسي المرض بالمستشفى؛ «كانت الممرضة المناوبة تلك الليلة تتساءل باندهاش وحزن كيف تتمتم هذه النزيلة :أخا خا خلي ليل.. وصعب أن يتفرق اسمك –دمك– بين نوبات أنثى شاعرة تحتضر.. ذكرى ذكرى وصورتكِ أمام لوحة حبيبك مازالت تحت الوسادة »[67]،وهكذا لعبت صورة/قصيدة خليل دورا في إظهار تأزم واستحالة العلاقة بينه وبين بلقيس،مجسدة فكرة التحول .

ج/اللوحات المرسومة في الملتقى:

تعددت القصائد وتعددت بتعددها اللوحات الفنية التي جسدتها، وتعانقت لغة القلم مع لغة الريشة، لأنّ الخطوط والألوان تتموقع ضمن البنية الداخلية للوحة الفنية، وحالها مثل حال الأصوات والتراكيب اللغوية في النص الأدبي، فكان بإمكان اللوحات كما القصائد أن تعطي تأويلات دلالية تنطلق من داخل العمل الإبداعي إلى خارجه،و بذلك فلا مردّ من أنّ « الصورة تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية وحتى الدينية »[68] بحيث تختزل المواضيع في إشارات رمزية يلقيها الرسام نتيجة الإلحاح المتزايد لبعض الحاجات الطارئة أو بعض التراكمات

النفسية والسياسية والاجتماعية التي لا سبيل للهرب منها إلاّ بإعادة تمثّلها وتصوّرها، وكانت بلقيس تستعيد الماضي والحاضر وهي تجوب المرسم، وتصف تحوّل القصائد إلى لوحات تحمل أنساقا ثقافية مختلفة:«كنت لا أرى إلّا الخطوط بكل اتجاهاتها وألوانها تتداخل لتتخارج وتتوازى لتتقاطع تتحني لتتكسر..تغيب لتبدو بأشكال واتجاهات وألوان جديدة.. كنت أقيم للحظات في زوايا تلك اللوحات ثمّ لا أفتأ أسرح في بياض الوسط لأقرأ ما تيسّر من بياض »[69]و تضيف عن المواضيع التي جسدها الشعراء والرسامون بعدهم:«رحت أقرأ ما خطّ الرسامون على لوحاتهم.. وما أسكنوه إطاراتهم الفضية الصامتة.. لقد رسموا قدسنا.. وكانوا قساة مع الألوان، وما عدلوا بينها ولو حرصوا، فكانت الداكنة القاتمة حاضرة بعنف.. وما نسي بعضهم قصورنا المسروقة في قاع هذا العالم المؤرشف..قصر الحمراء، قصر الأمير، قصر الباي(...)رسموا جسورا ظلّت معلقة بين سحابات لا تمطر وأرض لا تنبت إلّا "النار" الحجر،رسموا عيونا تفور وأوردة رخامية تنبض،وشوارع دون أسماء .

ورسموا حضنا دافئا.. يبحث عن أبناء بررة..

ودموع أبرياء تجري أنهارا وأنهارا

ورسموا أوراقا تمارس فعل الوداع على أغصانها.و رياحا تعود تجمعها بعد شتات لتنثرها كما ليس من قبل»[70] ذلك ما رسمه الفنانون بعد أن استنطقوا لغة القصائد أفكارا وأمكنة، معرجين على أزمنة ماضية،مستشرفين أملا آتيا،ومع الغياب والحزن والذكرى والتحوّل تكثّفت المواضيع واختصرها الفنّ شعرا ونثرا ورسما، وجمعتها بلقيس –بكائية آخر الليل –قصيدة ولوحة ورواية.. .

نتائج:

*تعدّ الرواية تعبيرا لغويا فنيا عن الوجود المادي والمعنوي، تعتمد اللغة مادة لها، وتمتلك قدرة عالية على حسن التجاور والتعامل مع معظم الأجناس الأدبية والفنية، كما ينبغي الإشارة إلى أنّ النصوص الروائية أكثر الأنواع الأدبية تحقيقا لحالات التناص والحوارية مع باقي الأجناس والفنون.

*إنّ فن التصوير لا يفيد في معنى القيام بإنتاج أنواع من الصور أو إعادة نسخها بقدر ما يفيد في عملية إنتاج المعنى المتخفي بين عناصر الصورة في تآلفها، عبر استثمار طاقات تخييلية مكثفة تسمح بمرور شفرات تواصلية بين الفنان والمتلقي من جهة، وبين العمل الفني(الصورة) والمتلقى من جهة ثانية، ليتموقع المتلقي في المركز بين طرفي العملية الإبداعية كمنتج ثان ومكمِّلٍ للعمل الإبداعي،و قد يكون المتلقي شاعرا فنانا .

* كشف توظيف الفنون في رواية **بلقيس -بكائية آخر الليل** -عن وجود نوع من الحوارية بين فنون الرواية والشعر والرسم داخل المتن الروائي؛ ما يبيّن أنّ الفنان يمكنه تذوق فن غير الذي يمارسه.

* ساهم الحضور الشعري والتشكيلي في رواية **بلقيس-بكائية آخر الليل**- في تكثيف المعنى الروائي من خلال المنظومتين الشعرية التصويرية والتشكيلية التخييلية، ومن خلال الرموز السردية للغة الروائية الواصفة لها، وبهذا يكون هذا التفاعل الثقافي التحاوري قد قدّم للرواية بعدا دلاليا إضافيا، بما طرحه من إحالات ثقافية متنوعة، وقد وظف الروائي علاوة كوسة الشعر والتصوير في الرواية توظيفا فنيا انحرف باللغة من مجال التوصيف السطحي إلى مجال التوصيف العميق المكثف مثبتا بهذا التوظيف أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال الأحداث الروائية، بل مساهما في تحريكها وتفعيلها .

هوامش:

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2008، ص 37.

[2] محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، ع1،مجلد31، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2002ص223.

[3] المرجع نفسه،ص226 .

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي , ترجمة محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ,2009،ص160 .

[5] مها حسن القصراوي الخطاب الثقافي بين اللغة والصورة، مؤتمر ثقافة الصورة، مؤتمر فيلا دلفيا الثاني عشر ،منشورات جامعة فيلا دلفيا، الأردن، 2008، ص266.

[6] عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا' منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2002، ص33.

[7] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي،ص 37 .

[8]علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002ص150.

[9] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص150.

[10] ميجان الرويلي، سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2، 2001، ص211.

[11] إدريس الخضراوي،الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع،مصر، ط1، 2012،ص 154.

[12] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2، 2001، ص98.

[13] حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002،ص102.

[14] عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2002، ص 213.

[15] لويس هورتيك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مديرية التأليف والترجمة، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط1، د.ت ص 97.

[16] فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 292.

[17] لويس هورتيك، الفن والأدب، ص 280.

[18] كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر, المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011ص156.

[19] المرجع نفسه، ص158، 159.

[20] المرجع نفسه،ص26.

[21] المرجع نفسه، ص136.

[22]عادل الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، كتاب ثقافة الصورة، مؤتمر فيلا دلفيا الثاني عشر ،منشورات جامعة فيلا دلفيا، الأردن، 2008، ص 140.

[23] كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ,ص140 .

[24] باسمة بطولي، مكللة بالشوق داربيسان للنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1996 .

[25] ميخائيل نعيمة،همس الجفون،دار نوفل للنشر ، لبنان، ط6، 2004 .

[26] عادل الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية،ص140.

[27] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002، ص139.

[28] محمد صابر عبيد،المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 235.

[29] علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، دار موفم للنشر ،الجزائر ،ط1، 2014 ص09

[30] المصدر نفسه، ص151.

[31] المصدر نفسه،، ص42 .

[32]المصدر نفسه، ص 128.

[33] المصدر نفسه، ص 95 .

[34] المصدر نفسه، ص189 .

[35]المصدر نفسه،، ص24 .

[36] المصدر نفسه،، ص 75 .

[37] المصدر نفسه، ص 75 .

[38] المصدر نفسه، ص76 .

[39]المصدر نفسه،، ص 80 .

[40] المصدر نفسه، ص 80 .

[41] المصدر نفسه، ص 79 .

[42] المصدر نفسه،، ص78 .

[43] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة –تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي– ,المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء , المغرب، ط2، 2007، ص26 .

[44]علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل،ص54، 55.

[45]المصدر نفسه، ص54 .

[46] المصدر نفسه،ص54، 55.

[47] المصدر نفسه،، ص 57 .

[48]المصدر نفسه، ص55 .

[49]المصدر نفسه،، ص55 .

[50] المصدر نفسه، ص61 .

[51] المصدر نفسه،، ص 98 .

[52] المصدر نفسه، ص 100 .

[53]جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت،ط3 1992، ص 284.

[54]علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، ص 111 .

[55] المصدر نفسه، ص112، 113 .

[56] المصدر نفسه، ص 114.

[57] المصدر نفسه،، ص 125.

[58]قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص135.

[59] علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، ص148 .

[60] عطاف عبدالله علي راشد, نظريات اللون والإضاءة http://uqu.edu.sa/page/ar/248

[61] علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، ص99 .

[62] المصدر نفسه،، ص 140، 141 .

[63] المصدر نفسه، ص 142 .

[64] المصدر نفسه، ص 144 .

[65]المصدر نفسه، ص169 .

[66]المصدر نفسه،، ص171 .

[67] المصدر نفسه، ص114 .

[68]جاك أومون، الصورة, ترجمة ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2013 ص7.

[69] علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، ص 115 .

[70]المصدر نفسه،، ص121 .

إشكالية المعنى في ضوء النظرية السياقية

The Problem of Unity of the Arabic Poem i Modern Criticism
A Critical Analytical Study

د. حبيب بوزوادة
جامعة معسكر
habibbouzouada@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/01/27	تاريخ المراجعة:2018/01/27	تاريخ القبول:2018/02/01



يعتبر المعنى من القضايا الأكثر أهمية في الكلام البشري، فهو الهدف المقصود من أيّ نظام لغويّ، أمّا المستويات اللسانية الأخرى (الصوتية والصرفية والتركيبية) فهي حاملة للمعنى، ووسيلة أساسية من وسائل التبليغ. ونظراً لطبيعة المعنى التي تمتاز بالغموض والتغيّر والتبدّل، كانت الحاجة ماسّة لدراسة هذا المكوّن المهمّ من مكوّنات اللسان البشريّ، فظهر بسبب ذلك علم الدّلالة، الذي ناقش قضايا المعنى بشبكة من الآليات المعرفية التي سمحت بالحفر في المعنى والوصول إلى نتائج أكثر دقّة وموضوعية.

الكلمات المفتاحية: المعنى، الدّلالة، اللسانيات، السياق، النظرية السياقية، التداولية

Summary:

The unity of the old Arabic poem's case brought different opinions among modern Arabic critics. There are three categories: some denied absolutely, the others affirm it entirely and there is a category that reconciles the two others, the latter one sees that the old poem has components that take away dissociation without giving it total unity characteristics.

Perhaps, the reason behind these opinions' difference is the outcome of the contrast of critical backgrounds. The former group resorts to the notion of unity as it can be seen in western criticism, while the latter argues that the Arabic poem entity is different from that of western poem upon which the advocate of the poem unit based their theory. It will be, therefore, unfair to project western critical concept entirely to the construction of the old Arabic poem.



تمهيد:

يعتبر المعنى (Meaning) جوهر عملية التخاطب، فهو الحقيقة التي يهدف المتكلّمون إلى إبلاغها، ويهدف المخاطَبون لاستيعابها وفهمها، ومع ذلك فإنّ الاهتمام به لم يكن كبيراً في الدّراسات اللغوية القديمة، فقد ظلّت الأولوية للبنية الشكلية للخطاب اللغوي على حساب بنيته الدّلالية، فشهدت الحضارات القديمة اهتماماً بالجوانب الصوتية للكلمة، وبصيغها الصرفية، أو بالجوانب التركيبية للكلام، أمّا الحديث عن المعنى فقد كان يأتي بالتبعية في الاختصاصات المختلفة، كتفسير نصوص الدّين، أو الفلسفة ونحوهما.

غير أنّ العالم اللغوي الفرنسي ميشال بريال (M.Bréal) أطلق سنة 1883م دعوة للاهتمام بالجوانب الدّلالية للخطاب اللغوي، وأعلن من خلال كتابه (Essai de Sémantique) عن تأسيس علم الدّلالة (Semantic)، بغرض البحث في ماهية المعنى، وآليات تشكّله، وطرق تحوّله، قائلا: "إنّ الدراسة التي ندعو إليها القارئ هي من نوعٍ حديث للغاية بحيث لم تسمّ بعد، نعم لقد اهتمّ معظم اللسانيين بجسم وشكل الكلمات، وما انتبهوا قطّ إلى القوانين التي تنتظم تغير المعاني، وانتقاء العبارات الجديدة والوقوف على تاريخ ميلادها ووفاتها، وبما أن هذه الدّراسة تستحق اسماً خاصاً بها، فإنّنا نطلق عليها اسم (Semantic) للدلالة على علم المعاني"[1]، وبرغم أهمية ما دعا إليه بريال إلاّ انه لم يلق الصدى والترحيب المطلوبين، فقد تأخّر ذيوع أفكاره إلى سنة 1923م عندما أصدر عالما اللغة الإنجليزيين (أوجدن وريتشاردز) كتابهما معنى المعنى (The Meaning of Meaning).

وبذيوع محاضرات فرديناند دوسوسير (De Saussure) في القرن العشرين جرى إعادة ترتيب علوم اللغة، فتمّت صياغة قواعد المعرفة اللغوية تحت مصطلح اللسانيات (Linguistic)، وأصبح علم الدّلالة هو المستوى الرابع من مستويات هذا

العلم الوليد، بالإضافة إلى المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى التركيبي.

I هل المعنى مشكلة؟

يعتبر المعنى من المفاهيم الزئبقية، فهو غير قابل للتكميم، ولا يمكن القبض عليه، ولا قياسه، أو تثبيته، إنّه سريع التفلّت، فما يزال النّاس مختلفين في مستويات إدراكه، وطرق الوصول إليه، وآليات إنتاجه، ومن هنا تأتي حيوية هذا المفهوم، فمن هذه الدينامية تولّد الاختلاف، ومن الاختلاف انبثقت الرؤى والأفكار، وتشكّلت الفلسفات والعلوم.

لقد فكّك محمد مفتاح مفهوم المعنى، وحاول أن يحصي مستوياته، انطلاقاً من معطيات السيميائيات مستعيناً باجتهادات علماء الأصول، فوجد بأنّ المعنى طبقات، كطبقات القشرة الأرضية، لكلّ طبقة ميزات وخصائص محدّدة، وهذه المستويات تقع بين قطبين أساسيين وهما منتهى الوضوح ومنتهى الغموض، وعليه تحدّث عن إمكانية تصنيف النّصوص تبعاً لدرجة قربها أو بعدها عن هذين القطبين، فقال: "يخطئ من يسلّم بأنّ اللغة شفّافة، وكذلك يخطئ من يعتبر أنّ اللغة عَمَاء وأنّ الخطاب حجاب، وتجنّباً للأخذ بأحد الطّرفين دون سواه، فإنّنا نقترح درجات للدّليل من حيث طبيعة معناه"[2]. وتبعاً لهذا التوجيه تحدّث مفتاح عن الدّرجات التالية من النّصوص، وهي: النّص الواضح، النّص البيّن، النّص الظاهر، النّص المحتمل، النّص الممكن، النّص العميّ[3].

أمّا في الثقافة العربية القديمة فإنّ العلاقة بين اللفظ والمعنى كانت دائماً إشكالية، حصرها علماء المنطق في خمس علاقات، كما نبّه على ذلك الأخضريّ في منظومة السلّم المرونق[4]:

وَنِسْبَةُ الأَلْفَاظِ لِلْمَعَانِي * * * خَمْسَةُ أَقْسَامٍ بلا نُقْصانِ

تَواطُؤٌ تَشَاكُكٌ تَخَالُفُ * * * وَالاشْتِراكُ عَكْسُهُ التَّرادُفُ

فالمفردة قد تدلّ على معناها بصورة مباشرة تشمل كلّ أفراده، وهي التواطؤ، كدلالة "الإنسان" على زيد وعمرو وبكر، أو تدلّ على معنى يتفاوت الأفراد في

الاتصاف به، كدلالة "الضوء" التي تتفاوت بين (الشمس، والقمر، والسّراج)، وهو التشاكك، أمّا الاشتراك فاتحاد اللفظ واختلاف المعنى، كدلالة "العين" على العين الباصرة، وعين الماء، وغيرهما. والتّرادف هو دلالة اللفظين على المعنى الواحد، ويراد بالتخالف اختلاف الألفاظ لاختلاف المعاني، وهو أكثر مفردات اللغة.

كما تحدّث المناطقة عن دلالات المطابقة والتضمن والالتزام، باعتبارها الأشكال الضابطة لعلاقة اللفظ مع معناه، لأنّ الكلمة قد تدلّ على تمام المعنى (المطابقة)، أو على بعضه (التضمّن)، أو على معنى مصاحبٍ له عقلاً أو عرفاً كدّلالة الحاجب على العين (الالتزام) [5].

ويحصر اللغويون العلاقات النّاظمة بين الكلمات ومعانيها ضمن ثلاثة أطر، وهي التباين، والاشتراك، والترادف، قال أحمد مختار عمر: "ألفاظ اللغة من حيث دلالاتها ثلاثة أنواع:

أ-المتباين: وهو أكثر اللغة، وذلك أن يدلّ اللفظ الواحد على معنى واحد.

ب-المشترك اللفظي: وهو أن يدلّ اللفظ الواحد على أكثر من معنى.

ج-المترادف: وهو أن يدلّ أكثر من لفظ على معنى واحد"[6].

أمّا علماء أصول الفقه فقد امتازت نظرتهم إلى المعنى بالكثير من الحيوية والدّقة، فهم يتحدّثون عن قطبين أساسيين وهما (المحكم والمتشابه) اللذان يمثلان منتهى البيان، ومنتهى الغموض، قال السّيوطي: "المحكم لا تتوقف معرفته على البيان، والمتشابه لا يرجى بيانه"[7]، وبين هذين القطبين هناك مستويات أخرى من المعاني متدرّجة في درجة وضوحها وبيانها، قال الشريف التلمساني: "اعلم أنّ اللفظ إمّا أن يحتمل معنيين، أو لا يحتمل إلاّ معنى واحداً، فإن لم يحتمل بالوضع إلاّ معنى واحدا فهو (النّص)، وإن احتمل معنيين؛ فإمّا أن يكون راجحا في أحد المعنيين، أو لا يكون راجحا، فإن لم يكن راجحاً في أحد المعنيين فهو (المجمل)، وهو غير المتضح الدّلالة. وإن كان راجحاً في أحد المعنيين؛ فإمّا أن يكون رجحانه من جهة اللفظ، أو من جهة دليل منفصل، فإذا كان من جهة اللفظ فهو (الظّاهر)،

وإن كان من جهة دليل منفصل فهو (المؤوّل)، فخرج من هذا أنّ اللفظ إمّا نصٌّ، وإمّا مجملٌ، وإمّا ظاهرٌ، وإمّا مؤوّل"[8].

وضمن هذا الإطار الإشكالي يقع التضارب في المعاني، والتباين في الدّلالات للمفردة الواحدة، وللخطاب الواحد، وهو ما دفع المشتغلين بعلم الدّلالة وقضايا المعنى إلى البحث عن السبل الكفيلة بإزاحة الغموض، والوصول إلى المعاني الحقيقية للخطاب اللغويّ، فظهرت تبعاً لذلك العديد من النظريات ذات الصّلة، مثل النظرية الإشارية، والنّظرية التصوّرية، والنظرية السلوكية، ونظرية الحقول الدّلالية، والنظرية التوليدية، وغيرها من النّظريات، التي قدّمت الكثير للتحليل اللغوي، وأمّدت الدّارسين بالعديد من المنهاجيات التي سمحت بالاقتراب العلمي من قضايا المعنى، وحاولت أن تبحث في آليات تشكّل المعنى، وسبل الوصول إليه.

غير أنّ النظرية التي أثبتت كفاءتها في تفسير الدّلالات وتوضيح المعاني هي النظرية السياقية. لأنّها جعلت همّها هو كشف المعنى، والتعرّف عليه ضمن الاستعمالات اللغوية المختلفة. وهو ما سنحاول استعراضه لاحقاً في هذه الدّراسة.

II مفهوم السّياق:

جاء في لسان العرب: ساق الإبل وغيرها، يسوقها سوقاً.. وقد انساقت وتساوقت الإبل تساوقاً: تتابعت، وساق إليها الصّداق والمهر سياقاً وأساقه، وإن كان دراهم أو دنانير، لأنّ أصل الصّداق عند العرب الإبلُ، وهي التي تُساق، فاستعمل ذلك في الدّرهم والدّينار وغيرهما..

ومعظم المعاجم العربية تحصر دلالة السّياق في التّتابع دون انقطاع، قال الجوهريّ: "يقال ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق واحدة، أي بعضهم على إثر بعض، ليست بينهم جارية.."

أمّا في الاصطلاح فتتألّف كلمة سياق (Context) من السابقة (Con) وتعني المشاركة، و(Text) وتعني النّص، وعليه فكلمة (Context) هي (مع النّص)، أو (مصاحبات النّص)، وفي هذا المصطلح اعتراف بوجود حقيقتين، وهما النّص بوصفه منظومة لغوية، ومصاحبات للنص بوصفها العناصر المحيطة بهذه

المنظومة اللغوية، قال ستيفان أولمان (S.Ullmann): "إنّ السياق على هذا التفسير ينبغي أن يشمل -لا الكلمات والجمل الحقيقية السّابقة واللاحقة فحسب- بل والقطعة كلّها والكتاب كلّه، كما ينبغي أن يشمل بوجه من الوجوه كلّ ما يتّصل بالكلمة من ظروف وملابسات. والعناصر اللغوية المتعلّقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن"[9].

إنّ السياق هو "المحيط اللغوي الذي تقع فيه الوحدة اللغوية، سواء أكانت كلمة أو جملة في إطار من العناصر اللغوية أو غير اللغوية"[10]. فالسياق هو نصّ آخر مصاحب للنّص الظاهر للقرّاء، وهو عنصر مهمّ في توجيه الدّلالات، واكتشاف المعاني، التي تتميّز بالحركة والتفلّت والتغيّر المستمر.

وأيّ دعوة للاكتفاء بالدّلالة المعجمية وحدها، بمعزل عن موقعها داخل الخطاب، أو عن ظروف إنتاجها هي دعوة غير علمية، ومخالفة لطبيعة الكلام البشريّ. يقول ستيفان أولمان "إنّ الذين ينادون بهذه الآراء ينسون الفرق الأساسي بين الكلام واللغة، وهذا الفرق يتمثّل في أنّ السّياقات إنّما تكون في المواقف الفعلية للكلام، وغنيّ عن البيان حينئذ أنّ معاني الكلمات المخزونة في أذهان المتكلّمين والسّامعين لا تحظى بالدّقة والتحديد إلاّ حين تضمّها التراكيب الحقيقة المنطوقة.. ولكن عدم وضوح الفرق بين الكلام واللغة قد عاق كثيراً من العلماء عن منح الكلمات المفردة نصيبها من الاستقلال الذي تستحقه"[11]. فلا مجال لاكتشاف المعاني الحقيقية للكلمات خارج دائرة الاستعمال.

III السّياق في التراث العربي:

لقد انتبه الدّارسون العرب في وقت مبكّر إلى أهميّة السّياق في توجيه الدّلالات واكتشاف المعاني، فنجد الكثير من العلماء لا يُقْدِمُ على تفكيك مفهومٍ من المفاهيم قبل أن يتناول بالتّحليل شروط إنتاجه، وظروف إنشائه. ويمكننا أن نلمس ذلك بوضوح في بيئتين رئيسيتين؛ بيئة علماء الأصول، وبيئة علماء اللغة.

IV بيئة الأصوليين:

إنّ تعامل علماء أصول الفقه مع الخطاب الشّرعي، أكسبهم وعياً كبيراً بخطورة المعنى وأهميته، فهم يعتبرون أنفسهم يتحمّلون مسؤولية صياغة الأحكام وتبليغها للنّاس انطلاقاً من القرآن والسّنة وباقي مصادر التشريع، حتى أطلق عليهم ابن القيم لقب (الموقّعين عن ربّ العالمين) [12]، ولذلك تميّزت نظرتهم إلى الخطاب الشّرعي بالكثير من الدّقة والتحرّي، والنظر المتواصل والعميق في سياقاته المختلفة، واعتبروا ذلك شرطاً أساسياً لاستنباط الأحكام، يقول ابن القيم: "السّياق يرشد إلى تبيين المجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوّع الدّلالة، وهذا من أعظم القرائن الدّالة على مراد المتكلّم، فمن أهمله غلط في نظره، وغالط في مناظرته فانظر إلى قوله تعالى ﴿**ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيْزُ الْكَرِيْمُ**﴾ [الدّخان:214] [13] كيف نجد سياقه يدلّ على أنّه الذليل الحقير" [14].

فتفسير الخطاب الدّيني يستلزم من وجهة نظر الأصوليين استحضار كافة القرائن التي يمكنها الإسهام في توجيه المعنى، وذلك انطلاقاً من قاعدة أنّ الخطاب -قرآناً أو حديثاً- ظنيُّ الدّلالة غالباً، فنحن أمام نوعين من الخطاب؛ خطاب احتمالي، وخطاب غير احتمالي (نص) مثلما قال الغزالي: "إن كان نصاً لا يَحتمِل؛ كَفَى معرفةُ اللغةِ، وإن تطرق إليه الاحتمال؛ فلا يُعرف المرادُ منه حقيقةً إلا بانضمام قرينةٍ إلى اللفظ" [15]، وقد فصّل علماء الأصول في ذكر السّياقات التي تتحكّم في دلالات الخطاب تحت مصطلح (القرائن المرجّحة)، وهي عندهم "إمّا لفظية، وإمّا سياقية، وإمّا خارجية" [16].

أوّلا-القرينة اللفظية:

وهي التي ترجّح المعنى المحتمل من داخل البنية اللغوية محلّ الإشكال، ويمثّل الأصوليون لذلك بلفظة (قرء) الواردة في قوله تعالى ﴿**وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلاَثَةَ قُرُوْءٍ**﴾ [البقرة: 228] ، فهي لفظة تحتمل في اللغة معنى الحيض والطهر، لكّن اختلاف جنس العدد عن المعدود قرينةٌ لفظية ترجّح المعنى الثاني، يقول الشريف التّلمساني: "الأطهار مذكّرةٌ؛ فيجب ذكر التّاء في العدد المضاف إليها، فيقال: ثلاثة أطهار، والحيض مؤنّثة؛ فيجب حذف التاء من العدد المضاف إليها،

فيقال: ثلاثُ حِيَض، ولمّا قال الله تعالى: ﴿ثَلاَثَةَ قُرُوَءٍ﴾ بالتّاء، علمنا أنّه أراد الأطهارَ"[17].

ثانيًا-القرينة السّياقية:

تنقسم القرينة السّياقية إلى نصية وحالية، يريدون **بالقرينة النّصية** علاقة النص بالوحدات النّصية القريبة منه، حيث تخضع دلالة النّص للتوجيهات الدّلالية للمركّبات المجاورة لها[18]، مثاله قوله تعالى: ﴿**وَامْرَأَةً مُّؤْمِنَةً إِن وَهَبَتْ نَفْسَهَا لِلنَّبِيِّ إِنْ أَرَادَ النَّبِيُّ أَن يَسْتَنكِحَهَا**﴾ [الأحزاب:50] ، يدلّ على جواز عقد النّكاح بلفظ الهبة، لكنه تعبير يحتمل أن يكون خاصًّا بالنبي ﷺ، كما يحتمل أن يكون عاما لأمّته، فجاء تمام الآية مرجّحا لخصوصية ذلك بالنبي ﷺ: ﴿**خَالِصَةً لَكَ مِنْ دُوْنِ المُؤْمِنِيْنَ**﴾ [الأحزاب:50].

أمّا **القرينة الحالية** فيراد بها المرجّحات المصاحبة للخطاب، لأنّ "أمر الدّلالة لا يحمله الخطاب كنسق لغويّ، وإنّما مردّه إلى الطبيعة الإنتاجية التي يحوّل عبرها القارئ خطاب النّص إلى خطاب ذي مقاصد دلالية"[19]، ومثاله: ﴿**وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ انطَلِقُوا إِلَى مَا كُنتُم بِهِ تُكَذِّبُونَ انطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ**﴾ [المرسلات:-29-30-28-31]، فالمقصود من الظلّ في هذا السّياق هو لهب جهنّم، وجرى استعمال كلمة ظل على سبيل التهكّم، فالخطاب في النهاية وليد تفاعلات شخصية واجتماعية وأدبية معقّدة، ومن واجب القارئ أن يعتبر كلّ ذلك في الحسبان[20].

ثالثًا-القرينة الخارجية:

هي أداة ترجيح معنى من المعاني غير المتضمّنة في الخطاب موضع الإشكال، ولكنها تستفاد من خطابات أخرى، وعرّفها الأصوليون بأنّها "موافقةُ أحدِ المعنيين لدليلٍ منفصلٍ، من نص، أو قياس، أو عمل[21].

مثال النص: تفسير العِدّة في قوله تعالى: ﴿**إِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاء فَطَلِّقُوهُنَّ لِعِدَّتِهِنَّ وَأَحْصُوا الْعِدَّةَ**﴾ [الطّلاق:1]، فهي تعني الطّهر والحيض، لكنّ الأحناف اعتبروا العِدَّة ثلاث حيضات بقرينة نصية خارجية، وهي قوله تعالى: ﴿**وَاللَّائِي**

يَئِسْنَ مِنَ الْمَحِيضِ مِن نِّسَائِكُمْ إِنِ ارْتَبْتُمْ فَعِدَّتُهُنَّ ثَلَاثَةُ أَشْهُرٍ وَاللَّائِي لَمْ يَحِضْنَ﴾ [الطّلاق:4]، فجعل عدة المرأة التي لا تحيض ثلاثة أشهر، بدلا عن الحيض، ممّا دلّ على أن الحيض هو الأصل في حساب العدة وليس الطّهر، ففسّرت الآية السابقة.

مثال القياس: تفسير المالكية لمعنى العِدّة الوارد في الآية السابقة انطلاقا من القياس، فاعتبروا أنّ العِدّة لمّا كان مأمورًا بها كانت عبادة، وبالقياس على الصلاة والصيام والطّواف –وهي عبادات كلّها– لا يجوز التعبد بالحيض، ولذا وجب حمل المعنى على الطّهر.

مثال العمل: قوله ﷺ: "**صَلُّوا كَمَا رَأَيْتُمُونِي أُصَلِّي**"[22]، في بيان صفة الصلاة، وقوله ﷺ: "**خُذُوا عَنِّي مَنَاسِكَكُمْ**"[23]، في بيان صفة الحج، وهذه أحسن أنواع القرائن، لأنّ "البيان بالفعل أدلُّ على الصّفة، وأوقعُ في الفهم من الصفة بالقول، لِمَا في المشاهدة من المزيد عن الأخبار"[24].

فالأصوليون نظروا إلى الخطاب الشّرعي بوصفه بنية نصية متكاملة، لا يعتبرون الجملة هي الوحدة الأساسية المهيمنة فيه، ولكنهم يتحدّثون عن النّص بصورة أكثر حداثة، يرتبط أوله بآخره، ويفسّر بعضه بعضا، إنّهم يقتربون كثيرا مما يسمّيه المعاصرون علم النص (Science du texte)، ومن ثَمَّ فإنّ فهم الخطاب يكون محتاجا إلى إدراك مكوّناته كافة، وليس بالاقتصار على نظرة مجتزأة تكتفي بمحلِّ الشاهد بعيدا عن السياقات الداخلية والخارجية. لذلك يغدو من الضروري الاستعانة على فهم النص بكافة المكوّنات التي تشكّل بيئة الخطاب، ومنها تفسير النصّ بالنص نفسه، مثلما نلمس ذلك عند المفسرين الذين جعلوا تفسير القرآن بالقرآن أصل التفاسير[25].

7 بيئة اللغويين:

لقد شكّل السّياق حجر الزّاوية في الدّراسات اللغوية العربية، فحظي هذا المكّون بأهمية بالغة لدى المعجميين والنحاة والبلاغيين وغيرهم، الذين كانوا مدركين لأهمّية ظروف إنشاء الخطاب في فهم الخطاب، وفي تشكيله أيضاً. وقد ظلّ

البلاغيون يردّدون عبارتهم الشهيرة (لكلّ مقام مقال)، إدراكاً منهم بدور العوامل غير اللغوية في بلورة خطاب لغوي قادر على الوصول إلى المتلقين باليسر المطلوب والدّقة المرغوبة، حتى اختصروا مفهوم البلاغة في كلمة (المقام)، وقال قائلهم "البلاغة هي مطابقة الكلام الفصيح لما يقتضيه الحال"[26].

ووعياً من الجاحظ شيخ البلاغة العربية بأهمية التّناغم بين الخطاب اللغوي وسياقه الاجتماعي دعا في عبارته الشّهيرة إلى تشكيل خطاب لغويّ يراعي أحوال المخاطبين وقدراتهم ومنزلتهم الاجتماعية، فقال: "جماع البلاغة التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وأن لا يُكلِّم سيّد الأمّة بكلام الأمّة، ولا الملوك بكلام السّوقة، ومدار الأمر على إفهام كلّ قومٍ بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[27]، فالبلاغة هي القدرة على تحرير المعنى من عقال البنية الشكلية للغة، بصياغة خطاب تواصليّ، إفهامي، وهذا ما لا يمكن تحقيقه بعيداً عن مراعاة سياق التخاطب، الذي يحصره الجاحظ في أحوال المخاطبين ومقاماتهم.

VI نظرية السّياق:

في خضم المحاولات العلمية المتلاحقة لاستكشاف المعنى ظهرت النظرية السياقية (Contextuel Theory) بوصفها إحدى المحاولات الجادّة للبحث في معنى المعنى، وآليات تحوّله، وكان زعيم هذا الاتجاه العالم البريطاني فيرث (Firth) الذي اعتبر المعنى "مجموعة مركّبة من العلائق السّياقية، وعلى الدّراسة الفونولوجية، والتركيبية، والمعجمية، والدّلالية أن تعالج مكوّنات هذه المجموعة في إطار سياقها المناسب، فالدّراسة الدّلالية حسب مفهومه ينبغي لها أن تربط الملفوظات اللسانية بسياقها الموقفي الذي تنتج فيه بالفعل"[28]، فالمفردة الواحدة قد تحمل عدداً هائلاً من المدلولات بحسب السّياقات التي تنتمي إليها هذه المفردة، وعليه يظلّ السّياق هو الوحيد الكفيل بتحديد المدلول المراد، يقول أحمد حساني: "التفسير الدّلالي في ظل النّظرية السّياقية ينبني مبدئياً على حصر السّياقات المختلفة التي يظهر فيها عادة العنصر اللساني بوصفه مدخلاً معجمياً غير ثابت، يتغير بتغير المواقف، والسّياقات المختلفة التي يرد فيها، سواء أكانت هذه السّياقات لسانية أم غير لسانية"[29].

لقد صرّح فيرث بأنّ المعنى لا ينكشف إلاّ من خلال تسييق الوحدة اللغوية[30]، لأنّ السّياق وحده هو الذي يحرّر المفردات من أغلالها المعجمية، ويضيف إليها مفاهيم جديدة تسمح بتحديد دقيقٍ لدلالاتها. وضمن هذا الإطار صنّف روّاد هذه النّظرية السياقات والمواقف التي تشارك في إنتاج المعنى كما يأتي:

1-السياق اللغوي (Linguistic Context):

يعرّف السياق اللغويّ بأنّه كلّ ما يتعلّق بالإطار الدّاخليّ للغة، وما يحتويه من قرائن تساعد على كشف دلالة الوحدة اللغوية الوظيفية، ضمن البناء العام للنّص، وهذا الأمر يتطلّب العودة إلى نظم اللغة الصوتية، والصّرفية، والتركيبية، والمعجميّة، والدّلاليّة، للوقوف على ذات الكلمة وماهيتها[31]، نحو قوله تعالى: ﴿**أَتَى أَمْرُ اللهِ فلا تَسْتَعْجِلُوه**﴾ [النّمل:01]، فالدّلالة الزمنية للفعل ﴿**أَتَى**﴾ تحيل على الماضي، أما دلالته داخل سياق الآية فتنفتح على الاستقبال.

ويمثّل أحمد مختار عمر للسّياق اللغويّ بلفظة (يد) التي تتغيّر معانيها تبعاً للاستعمالات التي تَرِدُ فيها:

أ-هم (يدٌ) على من سواهم: إذا كان أمرهم واحداً.

ب-(يَدُ) الفأس: مقبضها

ج-(يَدُ) الدّهر: مدّ زمانه.

د-(يَدُ) الرّيح: سلطانها.

هـ-(يَدُ) الطّائر: جناحه.

و-بايعته (يَدًا) بيد: أي نقداً.

ز-ثوبٌ قصير (اليَدِ): إذا كان يقصر أن يلتحف به.

ح-فلانٌ طويلُ (اليَدِ): إذا كان سمحاً.

ط-سقط في (يَدِهِ): ندم.

ي-حتى يعطوا الجزية عن (يَدٍ): عن ذلٍّ واعتراف للمسلمين بعلوّ أيديهم.

ك-إنّ بين (يَدَيّ) السّاعة أهوالاً: أي قدّامها.

ل-(يَدُ) الرّجل: جماعة أنصاره وقومه[32].

فالملاحظ أنّ المدخل المعجمي المتمثّل في مفردة (يد) تختلف دلالياً تبعاً لموضع تواجدها في السياق اللغويّ، وهذا الأمر ينطبق على معظم المداخل المعجميّة التي تشكّل الرصيد المعجميّ العربيّ، ولهذا نقول دائماً: أعطني النّص الذي وجدت فيه الكلمة، أُعطِك معناها.

2-السياق العاطفي (Emotional Context):

هو المحدّد لدرجة القوة والضعف في الانفعال، ممّا يقتضي تأكيداً أو مبالغةً أو اعتدالاً، فقد تشترك وحدتان لغويتان في أصل المعنى المعجميّ، لكنّ السّياق العاطفيّ يؤثّر على أصلهما الدّلالي، ويضيف إليه درجة انفعالية معيّنة، مثل كلمتي (يكره) و(يبغض)، فإنّ في البغضاء قساوةً وقوّةً عاطفيّة لا نجدها في الكراهيّة، ومثله في اللغة الإنجليزية كلمتا (love) و(like) فإنّ كلاًّ منهما تحمل قيماً انفعالية تختلف عن الأخرى، رغم اشتراكهما في أصل المعنى وهو (الحب).

3-سياق الموقف (Situational Context):

ونعني به الإطار الخارجيّ الذي يحيط بالإنتاج الفعليّ للكلام في المجتمع اللغوي[33]، فظروف إنتاج الكلام تسهم بشكل مباشر في تحديد المعنى المقصود، ويمكننا التمثيل لذلك بكلمة (عملية) التي يمكن تفسيرها بحسب الموقف الاجتماعي الذي تطلق فيه، فتعني العملية في سياق موقف تعليمي إجراء عملية حسابية من جمع أو طرح أو ضرب، وفي السّياق الطبّي يقصد بها عملية جراحية لمريض معيّن، أمّا القيام بعملية في سياق الموقف العسكريّ فيعني تنفيذ خطّة عسكريّة ما.

4-السّياق الثقافي (Cultural Context):

ويمثّل القيم الثقافية والاجتماعية التي تحيط بالكلمة، التي تأخذ ضمنه دلالاتها المحدّدة لها، حيث يختلف المفهوم الذهني للمفردات باختلاف المرجعية الثقافية التي ينتمي إليها المتكلّم، فيُطلَقُ على زوجة الرّجل مثلا حَرَمُه وعقيلتُهُ وقرينتُهُ وامرأتُهُ.. وخلف كلّ اسمٍ من هذه الأسماء مرجعيّة ثقافية تدلّ على مكانة مستخدم اللغة، ومثال ذلك أيضاً كلمة (جذر) التي تعني في الرّياضيات معنى غير

الذي تعنيه في مجال الزارعة، وتعني في مجال الدّراسات اللغوية معنى ثالث يختلف عن المعنيين السّابقين، واحترام هذه المحدّدات ضروريّ في عمليّة التواصل.

وأيّد جون لاينز (J.Lyons) جهود فيرث فاعتبر السّياق مسؤولا عن تحديد معاني الوحدات الكلامية، قائلاً "معنى الوحدة الكلامية يتجاوز ما يُقال"[34]، متحدّثاً في دراسته عن ناحيتين أساسيتين تشكّلان السّياق، وهما "النّاحية الكلامية والنّاحية اللاكلاميّة"[35]، وضرب لذلك مثالاً بجملة "اجلس" التي قد تدلّ على الأمر (الإلزام) أو مجرّد الإذن بالجلوس، تبعاً لمكانة الشخص وأهليته لإصدار الأوامر، "حيث يمكن التنبّؤ في أغلب الأحيان عن ظهور وحدة كلامية ذات قوّة لا كلامية معيّنة، وذلك عن طريق الموقف المحدّد اجتماعياً الذي تعتبر الوحدة الكلامية جزءًا منه"[36].

ويعتقد لاينز أنّ الغموض يضفي حيوية على النصوص الأدبية، لأنّ التّردّد في تفسير الوحدات الكلامية يُحمِّل القارئ مسؤولية عظمى، "حيث يتوقّع أن يَحْمِلَ القارئ في ذهنه تفسيرين أو أكثر في وقت واحد، وهو إمّا أن يتردّد بين هذه التّفسيرات أو يجمع بينها بطريقة ما؛ ليكوّن تفسيراً مركّباً غنيًّا"[37]، فعندما نقرأ لشعراء التصوّف أمثال رابعة العدويّة أو العفيف التلمساني قصائد في الحب والعشق والسُّكْر وغيرها من معاني العربدة سنجد أنفسنا مجبرين بقوة السّياق إلى تأويل تلك المعاني، والعدول عنها إلى معانٍ أخرى كحبّ الله، والقرب منه، والفناء فيه، وغيرها من القيم التي تقوم عليها التّجربة الصّوفية.

ويعتبر فصل اللغات عن سياقاتها الثقافية من أعظم العوائق التي تواجه المتعلّمين، خصوصاً في مجال اللغات الأجنبيّة، فلكلّ لغة خصوصية ثقافية تمنع الترجمة الحرفيّة، وتدعو إلى التّرجمة السّياقية، فَقَوْلُنَا فلانٌ (يشرب) الدّخان مثلا لا يمكن أن نترجمها إلى لغة أخرى بشكلٍ حرفيٍّ ما لم نحترم السّياق، وكذلك الشّأن بالنّسبة لكلمة (الفول السوداني) وهي (Peanuts) بالإنجليزية، و(cacahuètes) بالفرنسية، لكنّ ترجمتها الحرفية إلى أي لغة أجنبية أخرى سيفسد دلالة الكلمة، وكذلك الكلمة الفرنسية (Pomme de terre) وهي (البطاطا)، فإن لم يتم وضع

السّياق الثقافي الذي نشأت فيه اللفظة في الحسبان وجدنا أنفسنا أمام دلالة مشوّهة مستوحاة من الترجمة الحرفية للكلمة وهي (تفّاح الأرض) [38].

إنّ تعامل النظريّة السّياقية مع المعنى بوصفه شبكة علائقية مرتبطة بجملة من الظروف والسّياقات مكّننا من الوصول إلى مقاربة علمية لسانية لقضايا المعنى، فقد استطاع البحث السّياقي أن يحدّد بدقّة الحمولة الدّلالية للكلمات داخل شبكة التخاطب بتفعيل منظومة السّياقات المحيطة بها، يقول أولمان: "إنّ نظريّة السّياق – إذا طُبِّقت بحكمة– تمثل حجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن. إنّها مثلا قد أحدثت ثورة في طرق التّحليل الأدبي، ومكّنت الدّراسة التاريخية للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتاً، كما أنّها قدّمت لنا وسائل فنيّة حديثة لتحديد معانيّ الكلمات"[39].

لقد أعادت النّظريّة السّياقية الاعتبار للدّلالة ضمن إطارها الطبيعي، وهو ظروف التكلّم وشروط إنتاج الكلام، فأعادت الرّوح لمفاهيم غيّبتها النظريات السّابقة، ولم تحظ إلاّ بفرصة هامشية في التّحليل الدلالي في النظريات الأخرى، فجرى الحديث عن المقام، والسّياق، والموقف، وطريقة الحديث، وزمن التكلّم، وهي مفاهيم إجرائية تلقفتّها التداولية فيما بعد، وتأسست على ضوئها نظرية متكاملة استفادت من إرث النظريّة السياقية، والبلاغة القديمة.

VII وظيفة السّياق في الفكر التداولي الحديث:

تمثّل التداولية (Pragmatics) مرحلة متطوّرة من مراحل الدّرس اللغويّ، فإذا كان اللسانيات تقف على أعتاب البنية اللغوية لا تتجاوزها، فإنّ مهمة التداوليّة أن تتجاوز ذلك إلى تحليل الأبعاد الحقيقية لتلك البنية اللغوية المغلقة، ببحث الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية لكلّ من المتكلّم والمخاطَب والجماعة اللغوية التي يجريّ ضمنها التواصل، يقول منذر عيّاشي: "وأمّا اللسانيات التداولية فترى أنّ الدّلالة نسق من المعاني، يحتكم إلى سياق التعبير ويرتبط به"[40]، إنّها نظرية تعنى بدراسة اللغة في علاقتها بمستعمليها، حيث تتحوّل الكلمات إلى أفعال، والمعاني إلى وظائف واستخدامات. فالتداوليّ لا يفهم من عبارة (هل لديك قلم؟) معناها الحرفيّ، ولكنّه

يفسّرها تفسيراً وظيفياً إنجازياً، مبنياً على تفسير سياقيّ، مستوحى من مقام التلفّظ، وظروفه الزمكانية، وعليه فالمعنى التداولي ههنا هو طلب استعارة القلم، "إنّ مدلول القصد جزء من دلالة النّص، وليس جزءا من دلالة الكلمة، ولذا فإنّ أيّ نصٍّ يخلو من القصد لا يرقى إلى مرتبة الخطاب، وبالتّالي لا يقوى أن يحافظ على انسجامه الدّاخليّ، أو على منطقه الذاتيّ، وسيفقد في النتيجة توجّهه الإيصالي"[41].

ويعتبر المكوّن التداوليّ أحد المكوّنات الرئيسة للإحاطة بأيّة لغة كما نصّ على ذلك الفيلسوف الأمريكي شارل موريس (C.Morris) الذي ميّز بين مجالات ثلاثة في دراسة أي لغة[42]:

المجال التركيبي: الذي يعنى بعلاقة العلامات اللسانية فيما بينها.

المجال الدلالي: ويبحث في علاقة المعاني بالأشياء.

المجال التّداولي: ويهتم بالعلاقات القائمة بين العلامات اللسانية ومستعمليها واستعمالها وآثارها، في إطار الشبكة السّياقية بمفهومها الشامل، (السياق الثقافي والنفسي والاجتماعي..).

فالمعنى من وجهة نظرٍ تداوليةٍ يتجاوز المتصوّر الذهني الذي تقرّره المعاجم اللغوية، إنّه الجانب المفهومي الذي تتواضع عليه الجماعة اللغوية، في إطار اتفاقها الضّمني بين المتكلّمين والمخاطبين، على أساسٍ من العقد اللغوي، بقصد تحقيق التّفاهم بين عناصر التخاطب. ولهذا يصبح من الضروريّ مراعاة الشروط الواجب توفّرها في عمليّة التّخاطب، وهي التي أطلق عليها دومينيك مانقونو (D.Maingueneau) مقوّمات السّياق، وذكر منها المشاركين (كتّاب، باعة، تلاميذ..)، والمكان، والزمان، والغاية، ونوع الخطاب، والقناة، واللهجة المستعملة، والقواعد التي تحكم التّداول على الكلام في صلب جماعة معيّنة[43]، فقولنا لشخصٍ ماً (تفضّل مع السّلامة) تعني الترحيب والمجاملة، كما قد تعني الطّرد والإهانة.. ولا يمكن تحديد دلالتها بوضوح تامٍ إلا بوضع الوحدة اللغوية ضمن سياقها التداوليّ الخاصّ بها.

ومن الأمثلة التي توضّح تأثير مقوّمات السّياق التي ذكرها مانقونو قول شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا (1912م–1976م) لجنود الاحتلال الفرنسي:

زوروا هناك –مكرّمين– خطوطها * * * وتسلّقوا متفسّحين جبالها

وتوزّعوا بسهولها وشعابها * * * وتفيّؤوا متنعّمين ظلالها

فدعوة الشّاعر الثّائر لجنود الاحتلال بالسّياحة في أرض الجزائر، والتمتّع بجمال طبيعتها، لا يمكن أن يكون مقصوداً، لوجود موانع سياقية ترفض هذه المعاني المرحّبة، فالعداوة المستحكمة بين الجزائريين والمحتلّ الفرنسي تلغي كلّ الدّلالات الإيجابية التي تحملها هذه الدّعوة وتحيّلها إلى معانٍ مفعمة بالاحتقان والتوتّر، فيغدو التفيّؤ احتراقاً، والتمتّع معاناة، والظّلال سعيراً، والتكريم مقاومة[44].

فالسّياق يمثّل ركناً ركيناً في تحديد الغايات التداولية من عملية التخاطب، "فالفعل الكلاميّ لا يعبّر عنه بواسطة الجملة فقط، ولكن يعبّر عنه في سياق معيّن وفق المعادلة التالية: قول+سياق=رسالة"[45]، وعليه يعتبر الإلمام بقواعد اللغة وحدها غير كافٍ لاستكشافِ المعنى، والتوصّلِ إلى غاياتِهِ التواصليّة. إنّنا بحاجة إلى معرفة أخرى تعضد المعرفة اللغوية، معرفة تقدّم الفائدة المرجوّة لتحليل شروط التّخاطب، وسياقاته المختلفة.

وقد أدّى الفرز بين الجملة والكلام إلى فرزٍ آخر على مستوى آليات البحث والقراءة؛ فالتّداولية تتعامل مع معنى الكلام، بينما يتعامل علم الدلالة مع معنى الجملة[46]. فعلى سبيل المثال؛ عندما يقول المسؤول للموظّف الذي جاء إلى عمله متأخراً (الحمد لله على السلامة)، فإنّه لا يقصد أبداً تهنئته أو مجاملته كما توحي بذلك الجملة في دلالتها الأساسية، ولكنه يريد التوبيخ والتقريع كما يشير إلى ذلك سياق الحال، وهنا تنتقل جملة (الحمد لله على السلامة) من كونها قولاً إلى كونها رسالة بتدخّل من السّياق.

والنّظريّة التداوليّة تنظر إلى اللغة من جهة الوظيفة لا من جهة الماهيّة، إنّها تعتبر اللغة نظاماً تواصليّا غايته الأساسية هي إحداث تحوّلٍ ما لدى المخاطبين، بغضّ النظر عمّا إذا كان التحوّل على مستوى الفعل أو على مستوى

القناعة. وهو ما ألحّ عليه جورج مولينيه (G.Molinié)، عندما ربط المعنى بتأثيرات الأفعال الكلامية، ورأى بأنّ دلالاتها إمّا تحقيقية أو تأثيرية، يقول "يكون تحقيقياً كلّ إنتاج كلاميّ يهدف إلى إنشاء موقف اجتماعيّ، ويكون تأثيريًّا كلّ إنتاج كلاميّ يحقّق فعليًّا -وبعمليّة إنتاج الكلام ذاته- تغييراً في الواقع غير اللغويّ"[47].

الخاتمة:

تؤكّد هذه الدّراسة على أهميّة المعنى، بوصفه روح اللغة، فهو الحقيقة الثاوية في كلّ نظام لغويّ، إنّه الجزء الأكثر حساسية في إستراتيجية التواصل البشريّ، ولهذا السبب يعدّ إدراك المعاني، وتفسيرها، تحدّياً لغوياً وسيميولوجياً، يتطلّب الاستفادة من كلّ أدوات التحليل، وآليات التأويل.

إنّنا لا نستطيع أن نمارس الانتقائية المنهاجية في سبيل البحث عن المعنى، فنحن مطالبون بتوظيف كلّ إمكاناتنا القرائية للوصول إليه، لا نفرّق بين المعنى الذي أراده المتكلّم حينما تلفّظ به أول مرة، وبين المعنى الممكن الذي تبرّره الاستراتيجيات القرائية الحديثة. ولهذا السبب تغدو كلّ الوسائل التي تقرّب القارئ من المعنى مشروعةً وصالحة، لا يهمّ إذا كانت تستفيد من اللسانيات، أو السيميائيات، أو التداوليات أو غيرها من المناهج، لا فرق بينها إلاّ بالقدر الذي يجعلنا قريبين من المعنى، بناءً على القرائن والسّياقات التي تعضد هذا الموقف أو ذاك.

وبالحديث عن السّياق؛ فإنّنا نكون قد فتحنا نافذة قادرة على الإطلالة على المعنى عن قرب، ذلك أنّ السّياق مثلما تؤكّده النظريات اللسانية القديمة والحديثة على حدٍّ سواء هو الطريق إلى المعنى، والسبيل السّهل الذي يسمح بالتعرّف على البنية المفهومية للخطاب ضمن دائرة الاستعمال، التي تعدّ أقوى أدوات التّفسير والتأويل.

ولهذا السبب نعتقد أنّ السياق هو مفتاح اللغة، إنّه سلطة لغوية أحياناً، وسلطة فوق لغوية أحياناً كثيرة، وذلك لحضوره الدّائم على مستوى الخطاب، وعلى مستوى ظروف التخاطب أيضاً، وهو ما يفرض على القارئ ضرورة العودة إليه، كقوة

ISSN: 2335-1586
رقم العدد التسلسلي 14

قادرة بكفاءة عالية على تفسير أي نظام لغويّ، مهما كانت طبيعته؛ دينية، أو تاريخية، أو أدبية، أو غيرها.

إنّ السياق يمنحنا المؤشرات التي تسمح بتوجيه القراءة، وضبط المفاهيم، ومن ثَمَّ يمنحنا الوسائل العلمية الكفيلة بالوصول إلى قراءة سليمة وممنهجة وأقرب إلى الموضوعية، ولهذا السّبب ظلَّ السياقُ باعتباره آليةَ قراءةٍ وتحليلٍ حاضراً في كلّ المنهاجيات التي بحثت في قضايا الدّلالة، فهو ركنٌ ركين في الموروث العربي، عند البلاغيين، والأصوليين، والمفسرين، والمعجميين، وغيرهم، كما احتلّ في اللسانيات الغربية موقعاً مهمًّا، خصوصاً في نظرية (فيرث) السياقية، أمّا بالنسبة للنظرية التداولية، فإنّ السّياق اتّخذ فيها موقعاً مهمًّا بسبب طبيعة النظريّة نفسها، التي تتحدّد مهمّتها في دراسة اللغة ضمن بيئة التّخاطب، هذه البيئة التي تتحكّم في طبيعة الخطاب من حيث تشكيله ووظيفته.

هوامش:

[1] Le Roy Maurice: les grands courants de la linguistique modern p46 نقلا عن عبد الجليل منقور: علم الدّلالة أصوله ومباحثه ص20

[2] محمد مفتاح: المفاهيم معالم ص147.

[3] انظر شرح هذه المصطلحات في المرجع السابق ص147- 148

[4] الأخضري: شرح السلّم ص67.

[5] حبيب بوزوادة: علم الدّلالة، التأصيل والتفصيل ص84.

[6] علم الدّلالة ص145.

[7] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن ص300.

[8] الشريف التلمساني: مفتاح الوصول ص47.

[9] ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة ترجمة كمال بِشْر ص57.

[10] ردة الله بن ردة الطلحي: دلالة السياق، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1424هـ، ط1 ص51.

[11] ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة ترجمة كمال بِشْر ص57.

[12] وذلك في كتابه الأصولي الشّهير (إعلام الموقّعين عن ربّ العالمين).

13 الخطاب في الآية موجّه لإبليس، وسياق الآية: ﴿**إنّ شجرة الزّقوم طعام الأثيم كالمهل تغلي في البطون كغلي الحميم خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم ثم صبوا فوق رأسه من عذاب الحميم ذق إنك أنت العزيز الكريم**﴾ [الدخان: 214].

14 ابن القيم: بدائع الفوائد (222/4).

15 الغزالي: المستصفى من علم الأصول ص185

16 الشريف التّلمساني: مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول ص56.

17 المرجع نفسه ص56.

18 د.عبد الكريم بكري: فصول في اللغة والأدب ص7.

19 د.عبد الجليل منقور: التأويل ومقصدية الخطاب، مجلة قراءات، جامعة معسكر العدد الأول ص49.

20 د.عبد الكريم بكري: فصول في اللغة والأدب ص8-9.

21 الشريف التلمساني: مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول ص57.

22 أخرجه البخاري ومسلم

23 أخرجه مسلم

24 ابن قدامة: روضة الناظر وجُنة المُناظر ص185.

25 فيفسرون –مثلا– الإنعام قوله تعالى:﴿صِرَاطَ الَّذِيْنَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ﴾ [الفاتحة: 7]، بقوله: ﴿أُوْلَئِكَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِم مِّنَ النَّبِيِّينَ مِن ذُرِّيَّةِ آدَمَ وَمِمَّنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ وَمِن ذُرِّيَّةِ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْرَائِيلَ وَمِمَّنْ هَدَيْنَا وَاجْتَبَيْنَا﴾ [مريم: 58].

26 أحمد الهاشمي:جواهر البلاغة ص27.

27 الجاحظ: البيان والتبيين (81/1).

28 أحمد حساني: مباحث في اللسانيات ص154.

29 المرجع نفسه ص154.

30 أحمد مختار عمر: علم الدّلالة ص68.

31 عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة ص542.

32 أحمد مختار عمر: علم الدّلالة ص70.

33 أحمد حساني: مباحث في اللسانيات ص158.

34 جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب ص222.

35 المرجع نفسه ص222.

36 المرجع نفسه ص227.

37 المرجع نفسه ص224.

[38] حبيب بوزوادة: علم الدّلالة التأصيل والتفصيل ص115.

[39] ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة ص61.

[40] منذر عياشي: اللسانيات والدّلالة ص88.

[41] المرجع نفسه ص80.

[42] دومينيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ترجمة د.محمد يحياتن ص92

[43] المرجع نفسه ص25–26.

[44] عبد الكريم بكريّ: فصول في اللغة والأدب ص8–9.

[45] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر ص101.

[46] صلاح الدين حسنين: الدلالة والنحو ص192.

[47] جورج مولينيه: الأسلوبيّة ترجمة بسام بركة ص156.

الدراسات الثقافية: النشأة والمفهوم

Cultural Studies: Origination and Concept

أ.رويدي عدلان
جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل
rouidiadlene@yahoo.fr

ت.الإرسال:2018/01/27	تاريخ المراجعة:2018/01/28	تاريخ القبول:2018/03/09



يحاول هذا المقال إلقاء الضوء على جهود مدرسة بيرمنجهام في تطوير الدراسات الثقافية المعاصرة والنقد الثقافي، وذلك بالوقوف على المرجعيات الفلسفية، والتاريخية، والسياسية لهذه المدرسة، والوقوف على مفهوم الدراسات الثقافية والثقافة والنقد الثقافي.

الكلمات المفتاحية: النقد-مدرسة بيرمنجهام، الثقافة، الدراسات الثقافية، النقد الثقافي.

Abstract :

This Article attempts to shed highlight on the efforts of the Birmingham school in the development of cultural studies in cultural criticism by considering the philosophical, historical, and political backgrounds of this school, and by taking into account the concept of cultural studies, culture and cultural criticism.

Key words :criticism -birmingham school-cultur-cultural studies-cultural criticism.



تمهيد:

شغلت الدراسات الثقافية منذ ظهورها إلى غاية اليوم اهتمامات الباحثين والدارسين في كل أنحاء العالم، حيث شكّلت حراكا نقديا وفكريا بين والنقاد والفلاسفة وعلماء الاجتماع، بحكم ما خلفته من آراء ومفاهيم، وإن بقي مفهوم هذه الدراسات غامضا عند

الكثير من الدارسين، بحكم مجال اختصاصها ومنهجها وآليات عملها، والمرامي والأهداف التي تودّ الوصول إليها، إلاّ أن توغلها في شتى حقول المعرفة، وخصوصا العلوم الاجتماعية والانسانية كان شديد السرعة والفعالية، واستطاعت أن تقتحم الوسط النقدي والنظرية الأدبية بسرعة فائقة، وتستحوذ على اهتمامات النقاد، خصوصا وأنّ هذه الدراسات تمثل ثورة على النظرية الأدبية التقليدية، وتأسس لطرح ما بعد حداثي في التعامل مع الثقافات والخطابات الفنية والأدبية، لذلك تركت مفعولها بارزا على مستوى الساحة الاجتماعية والأدبية والنقدية، من خلال ما خلّفته من طروحات وأفكار تخصّ معالجة الظواهر الأدبية والإنسانية والاجتماعية، فكان لها مفعول كبير على مستوى الساحة النقدية العالمية، حيث أسهمت في بروز العديد من الخطابات الهامشية المضادة لخطاب المركز، ومن بين هذه الخطابات النقدية، النقد الثقافي وخطاب ما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي والتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية، التي تعد من إفرازات النظرية النقدية المعاصرة.

وتعدّ مدرسة بيرمنجهام الإنجليزية من ضمن أهم المدارس النقدية والمعرفية، التي كان لها تأثير فاعل في الساحة النقدية العالمية. فكانت من مؤسسي هذا النوع من الدراسات، حيث أسست لمشروع علمي ومعرفي ونقدي متميز على الرغم من الانتقادات التي تعرضت لها، بل وزادتها قوة ومناعة ومحل إشادة من قبل كبار النقاد والمفكرين، وهذا المشروع العلمي الذي أفصح فيه أصحابه في كتبهم المختلفة، استطاع أن يقدم رؤية معرفية جديدة في قراءة الخطابات الثقافية، على ضوء مجموعة من الآليات والاستراتيجيات، التي تسهّل على الباحث، فهم الظواهر الثقافية والسياسية والاجتماعية والإنسانية، وتقديم رؤية جديدة تعمل على استشراف الأوضاع المستقبلية، التي يعرفها المشهد السياسي والثقافي العالميين، وقد فتحت الدراسات الثقافية مشروعها هذا على أكثر من صعيد، من أجل الكشف عما تخلفه مختلف الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية في صنع الخطابات المختلفة، التي لا يمكن أن تكون بريئة بأي حال من الأحوال، وقد حمل هذا المشروع بين دفتيه مختلف المثقفين والأساتذة، الذين ينتمون إلى اتجاهات يسارية خصوصا، والكل يشهد لهذه المدرسة بالتأسيس لهذا النمط من الدراسة،

الذي يعتمد على عدّة مفاهيمية تستند إلى منجزات الأنثروبولوجيا الثقافية ونظريات علم الاجتماع وعلم النفس والعلوم السياسية والفلسفة، لذلك تحاول التغلغل في عمق الثقافات الانسانية وتشريحها، انطلاقا من دراساتها التي تتعلق بالثقافات الشعبية والنخبوية.

وهذا المقال يروم إلى بيان نشأة الدراسات الثقافية ومفهومها من منظور مدرسة برمنجهام، وحضورها في حقل النقد الثقافي، أي كيف نشأت الدراسات الثقافية؟وكيف فهمها أعلام مدرسة بيرمنجهام؟ وكيف فهموا مصطلح الثقافة؟ وكيف تمّ ظهور النقد الثقافي؟ وسوف نحاول الإجابة على هذه الإشكالية المعقدة، والتفصيل جيدا في هذا الموضوع فيما تبقى من هذا المقال.

1-مدرسة بيرمنجهام النشأة والتطور:

تشكّلت مدرسة بيرمنجهام إثر جملة من التحولات والتغيرات التي شهدها المشهد السياسي العالمي بالإضافة إلى ترسبات وتراكمات فلسفية ومعرفية عرفها القرن العشرين، خصوصا مع انتشار مفاهيم ما بعد الحداثة، التي أسست لها فلسفة الاختلاف وطروحات مفكرين كبار شكّلت أفكارهم طفرة نوعية في الفكر العالمي، ومنظومة العلوم الإنسانية والاجتماعية والأدبية والنقدية وأمام هذا الفتح المعرفي الجديد، ومن رحم هذه التحولات العميقة، التي عرفها المجتمع الأوروبي والعالمي ولدت الدراسات الثقافية التي فتحت أفقا معرفيا جديدا في مقاربة مختلف الظواهر الحضارية والإنسانية، التي يعدّ الأدب واحد منها، لذلك انفتحت دراسات أعلامها على كل السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية وأقامت جسور معرفية مع عدّة علوم ومعارف، وهذا من أجل تشكيل صرح معرفي خاص يشتغل على ما هو عالمي وانساني عام يخص الثقافة، مهما كان مصدر إنتاجها، سواء ما تعلق بالثقافة الرسمية أو الشعبية، ثقافة النخب أم ثقافة العامة، محاولة قراءة المستقبل وما ينتظر المجتمعات الإنسانية، والنظم السياسية والاجتماعية من تحدّيات، في خضمّ المعطيات التي يشهدها المجتمع الدولي من صراعات ومآزق حضارية، وصلت بالإنسان إلى طريق مسدود لذلك ينبغي إقامة مشروع على المدى البعيد يحفظ بقاء الثقافات المركزية، ليكرّس الهيمنة والسيطرة اللتان يضمنان قوّة الحضارة والثقافة الغربيتين، وهكذا تشكلت الدراسات الثقافية ضمن معطيات تاريخية واجتماعية

وسياسية وفكرية خاصة، هيأت لمجموعة من النخب المثقفة التي تشتغل في الأوساط الأكاديمية في الجامعات الانجليزية بأن تشكّل معهدا خاصا بهذا المجال المعرفي، حيث «شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة بيرمنجهام Brimingham في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية working papers in cultural studies، والتي تناولت وسائل الاعلامMedia والثقافة الشعبية popular culture، والثقافات الدنياsub culture، والمسائل الأيديولوجيةideological matters والأدب literature وعلم العلاماتsemiotics، والمسائل المرتبطة بالجنوسة gender Related issues، والحركات الاجتماعيةsocial Movements والحياة اليوميةeverey day life، وموضوعات أخرى متنوعة»[1]، وشكّل فتح هذا المعهد حدثا كبيرا في الأوساط العلمية والأكاديمية في إنجلترا، خصوصا في مجال الدراسات السوسيولوجية حيث «عني بدراسة الأشكال والممارسات والمؤسسات الثقافية وعلاقاتها بالمجتمع والتحولات الاجتماعية»[2]، ومن رواد هذه المدرسة ريموند وليامز Raymond willims و تيري إينغلتون Terry Eaglton وإيستهوب Easthep وريتشارد هوقار Richard Hoggart وديك هابديج Dick Hebdige ودافيد مورليDavid morley وروبرت شولز وإدوارد طمبسونEdward Thompson وستيوارت هولStuart hall ويان أنجIen Ang ، وفي بدايتها كانت الدراسات الثقافية متأثرة باليسارية الجديدة في إنجلترا، التي رفضت الماركسية الرسمية التي كانت تفهم أنها تمثل الجبرية الصارمة لكل من الاقتصاد والتاريخ، وقد تصاعدت هذه النزعة النقدية الماركسية بعد الغزو الروسي للمجر عام 1956 بشكل خاص، وقد بدأت الدراسات الثقافية في البداية في بريطانيا، لتمتد بعدها إلى دول ومجتمعات أخرى، فمن فرنسا إلى الولايات المتحدة الأمريكية إلى كندا وأستراليا، لتمتد إلى جنوب شرق آسيا خصوصا الهند[3]، وهذا بفعل معطيات تاريخية وسياسية، على اعتبار أن الهند كانت مستعمرة بريطانية وحتى اللغة الإنجليزية فرضت لنفسها وجودا معتبرا في تلك الرقعة الجغرافية، وبعدها امتد نفوذ الدراسات الثقافية إلى شتى بقاع العالم، لتخرج من نطاقها الجغرافي فيما بعد، وتشمل مجالات عديد خاصة ما تعلق بالتحليل السياسي، «لقد شهدت سبعينيات القرن العشرين،

الربط المباشر بين الثقافي والسياسي، أو على الأرجح، وضع الثقافي في خدمة السياسي، تحقيقا لمصالح السياسي »[4]، وهذه الفكرة لقيت رواجا كبيرا في أمريكا من قبل المشتغلين في حقل النقد الأدبي والثقافي.

فقد تغلغلت الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة الأمريكية، ليتلقفها مجموعة من النقاد أمثال بول ديمانpaul Diman وهيليس ميلرHilis miller ودلثايDilthey وهارولد بلومHarold Bluom كمنهج في قراءة الخطابات الأدبية والفنية، من خلال تفكيك الخطابات الثقافية، واكتشاف ما تخفيه من أشكال الهيمنة والسيطرة والإيديولوجيات وهذا يدخل ضمن استراتيجية المجتمع الرأسمالي ككل، الذي فرض تحوّلا ضمن السيرورة النقدية والمعرفية، لذلك «سعى جيمسون إلى الكشف عن اللاوعي السياسي المتضمن في النصوص الثقافية والنقدية، وبيان إمكانية تعرية تلك النصوص من أقنعتها الأيديولوجية وشعاراتها التي قد لا تملك صيرورة تمثل الحقيقة»[5]، فلا يمكن فصل سياق ظهور هذه الخطابات عن سياقها السياسي العام، الذي ارتبط بالمنظومة الرأسمالية نفسها.

وفي عام 1968 عرفت فرنسا بصفة خاصة، وأوروبا بصفة عامة مجموعة من الاضطرابات، بخروج الطلبة والمثقفين في مظاهرات عارمة ضدّ البنيوية، وهذا ما أدّى إلى ظهور تيارات جديدة شكّلت مرحلة ما بعد البنيوية، وذلك بظهور نظريات القراءة والتلقي والتفكيك، هذه المعطيات الجديدة شكّلت وعيا جديدا لدى جماعة برمنجهام، الذين انصرفوا نحو الماركسية، فظهر كتاب تيري إيجلتون "النقد والإيديولوجيا" «وهو كتاب يتبنى أفكار التيار المضاد للنزعة الهيجلية (عند ألتوسير وماشري)، ويطرح نقدا عميقا لتراث النقد الإنجليزي وفي نفس الوقت تقييما جذريا جديدا لتطور الرواية الانجليزية»[6]. وقد أفضى هذا التحوّل في المسار الفكري لهذه المدرسة، إلى تطوّر النظرة إلى مختلف الظواهر الإنسانية والفنية والأدبية، وكيفية التعامل معها ودراستها وتحليلها، وهذا ما أنتج نوعا من النقد، الذي يتعدّى حدود الأدب ليدخل حقل الثقافة بشتى أنواعها.

2-المرجعيات الفلسفية والمعرفية لمدرسة بيرمنجهام:

لا شك أنّ أي مدرسة نقدية أو فكرية أو أدبية لا تنهض من فراغ، وإنما يسهم في تشكلها تراكمات وترسبات معرفية وفلسفية تمكّنها من بناء صرحها المعرفي، وتشكيل

مناعتها الإيديولوجية التي تضمن لها البقاء أكبر مدّة ممكنة في الساحة المعرفية العالمية ومواجهة العواصف والهزات الفكرية والتاريخية والاجتماعية والسياسية التي تعرفها المراحل التاريخية المتعاقبة، وهذا يتّضح خصوصا لما تمتلك شرعية علمية ومعرفية ضمن حقول المعرفة الأخرى، وهذا ينطبق على حقل الدراسات الثقافية عموما ومدرسة بيرمنجهام على وجه الخصوص، التي استفادت من الفتوحات العلمية التي شهدها هذا القرن والتي امتدت نحو مجالات عديدة، من العلوم التجريبية والبيولوجية، نحو العلوم الإنسانية والاجتماعية كالتاريخ وعلم الاجتماع، وعلم النفس والفلسفة، كل هذه المعطيات شكّلت مرجعية مهمة للدراسات الثقافية، حتى تستقيم على أقدامها وتمتلك شرعية معرفية، خصوصا لدى مدرسة بيرمنجهام، التي استفادت من فلسفات عديدة، ومن الفلسفة الماركسية بصيغتها التقليدية على وجه الخصوص، هذه الفلسفة التي تؤمن بأنّ أيّ مجتمع مقسم إلى بنيتين رئيسيتين، بنية سفلى تمثل وسائل الإنتاج المادي، وبنية عليا تمثل الأفكار والتصورات، وصيغ الوعي، والعلاقة جدلية بينهما[7] فهما يرتبطان ضمن حلقة سببية في منظومة التفكير والفهم، «إنّ الوعي –كما يؤكد الماركسيون– قد يكون نتاج المجتمع، ولكنه ينقى دائما– من خلال عقول الرجال والنساء الفاعلين في العالم، ولديهم الشخصية والخبرات التي تشكل– ولا شك– مفاهيمهم»[8]. إضافة إلى هذه المرجعية الفلسفية، استفادت الدراسات الثقافية من الماركسية بنماذجها الجديدة، التي أعادت صياغة المقولات التقليدية، وتكييفها مع المعطيات العلمية والاقتصادية والتاريخية والسياسية المعاصرة، ويتجلى هذا من خلال جهود لويس ألتوسير Louis Althusser، وبيار بورديو pierre Bourdieu في المادية الثقافية، والممارسات الثقافية وعلاقتها بالتمايزات الاجتماعية وطبيعة ممارساتها، التي «راحت تؤكد التفاعل بين ألوان الابداع الثقافي كالأدب وسياقها التاريخي متضمنا العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية»[9]، إلى جانب التأثير الكبير الذي خلّفته فلسفة ميشال فوكو michel foucault، الذي يمثل «نقطة إبداعية قصوى ضمن منظومة الإبداع البنيوية وفي الوقت ذاته يمثل نقطة تحوّل أساسية في طبيعة البنيوية كما بلورها الرواد الأوائل في مجال اللسانيات والأنثروبولوجيا»[10]، فمن خلال مشروعه الأركيولوجي في تعرية بنية الفكر الغربي، تمكّن من تحقيق طفرة منهجية في حقل العلوم الاجتماعية

والإنسانية، خصوصا في تفكيك بعض الظواهر والمفاهيم المعقدة كمفهوم السلطة، فقد «أظهر كيف أنّ السلطة منبثقة في جميع أشكال العلاقات الإنسانية حين ساءل التحيزات المختلفة التي تنطوي عليها ممارسة السلطة حتى في السلوكات والمواقف التي قد تبدو في الظاهر ممارسة نبيلة»[11]، وقد صخّر مشروعه الفلسفي الكبير في اكتشاف هذه العلاقات المعقدة ومختلف الآليات التي تمارس بها السلطة لفرض هيمنتها وسيطرتها، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى مجموعة من كتبه المهمة وهي: "الكلمات والأشياء" و "نظام الخطاب" و"المعرفة والسلطة" و "حفريات المعرفة" و"تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" و"مولد العيادة" و"المراقبة والعقاب".

وليست هذه الفلسفات هي الوحيدة التي شكلت مشروع الدراسات الثقافية لدى مدرسة بيرمنجهام، بل هناك ترسبات فلسفية ومعرفية أخرى، كمدرسة فرانكفورت في ألمانيا، ونظريتها النقدية التي اشتغلت على تفكيك العقل الغربي وفق مقاربة جديدة، «بالتركيز على تشريح الأنظمة الاجتماعية، وتحديد العناصر المكونة للتوجه الاجتماعي، وتحديد العلاقة بين الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي»[12]. وهذا المشروع الفلسفي الكبير، والجهد النقدي العميق الذي عكفت عليه هذه المدرسة، فرض عليها أدوات إبستمولوجية، وذلك «باستخدامها لأدوات منهجية، تحليلية، نقدية تحرّر الفرد من أغلال الإيديولوجيا والمؤسسات وكل ما يدعو إلى التخندق حول ما هو جاهز»[13]، فتركت بصماتها بارزة في عقول أعلام مدرسة برمنجهام، خصوصا تيري إيغلتون Terry Eagalton، الذي تأثر بأفكار أودورنو th.Adorno، حول نقد الثقافة الجماهيرية، وتسليع الثقافة وطرق ترويجها، ودور المؤسسات في ذلك، حيث «حوّلت المؤسساتية الجامدة الثقافة الجماهيرية الحديثة إلى وسيط لخيالات تتجاوز حدود ضبط النفس وتوازنها»[14]، وهذه الأفكار لقيت تفاعلا كبيرا من قبل النقاد والدارسين، في الساحة النقدية والأدبية المعاصرة، وهي تتقارب مع أفكار زميله والتر بنيامينW. Benjamin ، الذي ترك هو الآخر مفعوله لدى جماعة بيرمنجهام، من دون أن نتجاهل إنجازات الأنثروبولوجيا الثقافية والدراسات الاجتماعية المعاصرة.

كل هذه المشاريع الفلسفية والمعرفية، شكّلت الحجر الأساس لهذه المدرسة الأكاديمية، التي عكفت على دراسة العنصر الثقافي حيث أرست قواعدها وحددت منهجها، وسطّرت أهدافها المستقبلية.

3-مفهوم الثقافة لدى جماعة مدرسة بيرمنجهام:

لا يمكن الحديث عن مدرسة بيرمنجهام دون تجاوز إشكالية المصطلح، ومجال اشتغال هذا المجال الدراسي من منظور أعلامها، خصوصا ما يتعلق بمصطلح الثقافة ومفهومه، ثم معرفة الحدود التي تحكم هذا الحقل المعرفي، فهذا المفهوم من المفاهيم المتشعبة والمنفلتة التي يصعب القبض على معانيها، «فالثقافة تعرف في قاموس علم الاجتماع والمصطلحات المرتبطة به إنها اسم جماعي لجميع النماذج السلوكية المكتسبة اجتماعيا والتي يمكن نقلها عن طريق الرموز»[15]، كما يمنحها تايلور تعريفا شاملا، صار أكثر تداولا ضمن الحقل الثقافي، حيث يقول: «الثقافة مكلّ مركّب يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف وغير ذلك من الإمكانيات التي يكتسبها الانسان بوصفه عضوا في المجتمع»[16]، هذا التعريف على الرغم من استقاءه لعناصر عديدة تتعلق بالثقافة، كمكوّن سلوكي للفرد، إلاّ أنه حسب الباحث والناقد ريموند ويليامز Raymond williams يبقى قاصرا، وغير مستوف لشروط الثقافة بصفة عامة، لذلك اشتغل كثيرا على مفهوم الثقافة، الذي يعتبره من أخطر المفاهيم فكان تركيزه منصبا حول هذا المفهوم «فإذا كانت كلمة ثقافة تعني في الأصل العناية بالزراعة وتربية الحيوانات الداجنة فإنّ هذا يوحي بمعنيين التنظيم والنمو التلقائي»[17]. وهذا المعنى يبقي الثقافة في حقل محدد بعينه وهو حقل الزراعة، وحسب ويليامز فإنّنا بالعودة إلى أصول الكلمة في المعاجم الغربية واللغات الأوروبية القديمة نجد، أنّ «الجذر الاتيني لكلمة ثقافة cultureهو يفلح colere والذي يمكن أن يعنى أي شيء ابتداء من حراثة وزراعة الأرض إلى السكنى والعبادة والحماية وتطور معناها من "يسكن" أو يستوطن، وهو بالاتينية colonus إلى الكلمة المعاصرة استعمار colonialism والتي يمكن ترجمتها إلى استعمار استيطاني، ولهذا فإنّ عناوين مثل الثقافة والاستعمار culture and colonialism هي للمرة الثانية ضرب من الحشو ولكن كلمة الاتينية ينتهي بها المطاف

لتصبح شأن المصطلح الديني وتعني عبادة أو دين أو عقيدة تماما مثل فكرة الثقافة نفسها في عصرنا الحديث»[18]، ومن خلال الحفر في جذور هذه الكلمة تبرز مخاطر هذا المصطلح وأبعاده المختلفة، التي تفتحها على مستويات عديدة سياسية ودينية وعقائدية، ولمّا يرتبط هذا المصطلح بالاستعمار والهيمنة، فإنّ المسألة تكون أكثر تعقيدا وغموضا حسب ويليامز ومنه ف«الثقافة تلخص تجربة المجتمع ووعيه بذاته ومحيطه فهي تشكل نافذة يطّل منها الباحث على كل نواحي الحياة العلمية والسياسية والروحية للمجتمع بما هي تسجيل أو سجل للقيم الأساسية التي تحكم الممارسة العلمية والسياسية والإنتاجية، وتشكل إذن بامتياز لحمة الجماعة الاساسية»[19]. حيث تلمّ شمل الأفراد وتشدّ أزرهم، لتشكل جملة من الأنساق التي تسبح بها في فضاء أو« مجال رمزي مشبع بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتطلعات وكل المؤثرات الفاعلة التي تصوغ الهوية العامة لمجتمع من المجتمعات»[20]، فتضمن ديمومته ونشاطه، وحراكه الحضاري.

وقد انشطر مصطلح الثقافة من حيث البنية الاشتقاقية إلى «ثلاثة مصطلحات تنتظم الثقافة الاجتماعية، إنّ في حالة الثبات أو حالة الحركة هي: التحيّز الثقافي، والعلاقات الاجتماعية، ونمط الحياة»[21] ، ويتضح ممّا سبق أنّ مصطلح الثقافة كان بعيدا عن حقل الأدب والنقد، ولم يشتغل عليه سوى علماء الاجتماع والانثروبولوجيا، لذلك «دخلت كلمة الثقافة النقد باعتبارها أنساق قيم السلوك والمعاني التي تشكل الكائنات الإنسانية وتحيا داخلها»[22]، لذلك عمل ويليامز williams على أن يكون ما هو ثقافي وما هو سياسي جنب إلى جنب، وهنا تقتفي الدراسات الثقافية والنقدية والأنثروبولوجيا الثقافية أثر نظريات ما بعد الحداثة وذلك من أجل إعادة النظر في فهم جملة من المسلمات والمفاهيم وزعزعة الكثير منها، وإعادة قراءتها بمنظور جديد، وأفق معرفي آخر، خصوصا في فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في أوروبا، التي عرفت تطورا ملحوظا على مستوى الوعي، خاصة لدى أعلام مدرسة برمنجهام حيث أحدثت تلك الفترة «تغيرا جذريا فيما كتبه تيري إيغلتون منذ نهاية السبعينات، فقد انصرف عن الاتجاه العلمي لألتوسير Althsser إلى الفكر الثوري عند بريخت وبنيامين، ممّا أدى به إلى العودة إلى

النظرية الماركسية القديمة في كتاب"أطروحات عن فويلاباخ"»[23]، وهنا يبرز دور الدراسات الثقافية في سعيها إلى إعادة النظر في مسألة الثقافة وممارساتها المختلفة، وفق أسس جديدة ومعطيات مختلفة عمّا كانت عليه في السابق.

والأكيد أنّ إيغلتونEaglton استفاد كثيرا من الدراسات الانثروبولوجية والنفسية، كما استفاد النقاد الذين جاءوا من بعده من مقولات ميشال فوكوmichal faucoult ، وبيار بورديو pierre Bourdieu، من أجل تشكيل فهوم جديدة للمسألة الثقافية في ضوء المعطيات السياسية والاجتماعية، وللثقافة نفسها ضمن هذا المحيط الجيو سياسي، وهذا من صميم البحث الثقافي، فالثقافة حسب ويليامز، مفيدة لتحليل البنى الاجتماعية والثقافية لذلك ينبغي الربط بين الثقافات والنصوص وسياقاتها السياسية والاجتماعية، فتكون هنالك المهمة الجمالية جنبا إلى جنب مع المهمة التاريخية والسياسية. وبهذا الشكل يعود النقد ليكشف عن منهج شمولي، يشتغل على مقولات التفكيك والأنثروبولوجيا الثقافية لذلك تحوّل نشاط النقد لدى مدرسة برمنجهام، إلى خطاب نقدي يعكس القيم الإيديولوجية والسياسية السائدة من ناحية وهكذا يصبح النص عبارة عن علامة ثقافية (بتعبير الغذامي) هي جزء من سياق ثقافي وسياسي أنتجها، وما يريد هؤلاء النقاد هو الكشف عن الانظمة الداخلية لهذه العلامة(الثقافية) في إطار مناهج التحليل المعرفية، وتأويل النصوص وخلفياتها التاريخية والتحليل المؤسساتي، لذلك فهم يضعون النص داخل سياقه السياسي والتاريخي.

4-مفهوم الدراسات الثقافية وإشكالية التسمية/ انصهار الأدبي في الثقافي:

مصطلح الدراسات الثقافية من المصطلحات التي يشوبها الغموض والتعقيد، فهو زئبقي المفهوم مراوغ ومخادع ومضلل في دلالته، لذلك يصعب على أي دارس أو ناقد فهمه، سواء من حيث منهجه أو من حيث مراميه وأهدافه المعلنة والخفية، حتى عند نقاد جماعة برمنجهام، وهو من إفرازات ما بعد الحداثة، وإن كان له جذور تعود إلى عصور سابقة تصل إلى القرن 19م، فالدراسات الثقافية «تتآلف مع ما بعد الحداثة أو تحمل سمات ما بعد الحداثة»[24]، فهي ولدت في حضن فلسفتها التي انطلقت معطياتها «من إفراز المعطى الكوني لوصف ثقافة بعينها، وقد عدّ(بورديو) ذلك احتكارا كونيا، وخلاصة

عمل ينحو للكونية (Universalisation) ويتحقق في داخل الحقل البيروقراطي ويفرض اللغة والثقافة السائدتين بوصفهما شرعيتين، واستبعاد خصوصيات الثقافات الأخرى، وهنا تتم السيطرة الرمزية للمعطى الكوني القائمة على الاعتراف بمبادئ نقدية وثقافية تتم من خلال ممارسة فعل التسلط»[25]، لذلك خلّفت لنا عاصفة ما بعد الحداثة خطابات جديدة تمارس عنفا رمزيا في حق الثقافات، لتحاول إخضاعها بشكل أو بآخر والإيقاع بها في سجن الثقافة الكونية، التي هي من إنتاج المركزية الغربية، التي فرضت شبكة من العلاقات التي تحكم منظومة الثقافة، وأكسبتها شرعية دولية لتبرير استراتيجية الهيمنة والسيطرة، وهذا المآل لا مفرّ من شراكه لذلك فمغامرة وضع مفهوم جامع ودقيق وموحّد للدراسات الثقافية، تبقى محفوفة بالعديد من المخاطر الإبستمولوجية والمزالق المنهجية التي يمكن أن تنزاح بالباحث عن جادّة الصواب، فـ«ليس من السهل وضع تعريف دقيق للدراسات الثقافية(cultural studies) لأن مفهوم الثقافة نفسه يتميز بكثير من التعقيد والغموض كما يرى الناقد الثقافي رايموند ويليامزRaymond williams »[26]، من هذا المنطلق نقرّ بأنّ الدراسات الثقافية يصعب تصنيفها ضمن شكل من أشكال المعرفة وحقولها المتشعبة، « فالدراسات الثقافية ليست نظرية بما يعنيه مفهوم النظرية من تجانس في المفاهيم، وانتمائها انطولوجيا إلى حقل معين في المعرفة وإنما هي مزيج من النظريات والمقاربات والنماذج والأسئلة، التي توظف لقراءة الممارسات الخطابية وأنماط القوى الاجتماعية والثقافية وارتباطها بالهويات والجماعات»[27]، حيث خلقت لنفسها وجودا ضمن المنظومة العلمية لدراسة العنصر الثقافي، ومفعوله السياسي والإيديولوجي، وهذا بفضل مجموعة من الممارسات النقدية الرائدة التي استثمرت استراتيجياتها، للكشف عن الإيديولوجيا المضمرة ضمن حقل الثقافة فكان همّها الأكبر هو إدراك العلاقة بين المؤسسات السياسية والثقافة، وما يخفيه هذا النوع من المؤسسات من فرضيات خفية وألغام خطيرة تهدّد مستقبل المجتمعات والثقافات الهامشية، كما أنّ « الدراسات الثقافية سواء في نظامها الداخلي أو في قواعدها النظرية تبقى حيوية في محيط الأسئلة العامة، والتي من النادر أن تتوحّد في برنامج واحد يضمّ على نحو جيّد كل اهتماماتها»[28]. ممّا يصعّب من مهمة القبض عن مسارها العلمي والبحثي، ومع ذلك نجد من النقاد والدارسين

من يرى بأنّ الدراسات الثقافية سارت في اتجاهين «المنحى الأول تمثل في النزعة الإنسانية المتحررة وكل التراث الإنساني نحو كل ما هو دراسة ثقافية تنزع إلى تكريس فكرة الإنسانية.

المنحى الثاني: الذي نشأ عن البنيوية وما بعد البنيوية»[29]، فهي ليست دراسة علمية أو فلسفة أو جملة من الأطروحات فحسب ولكنها انفتاح على أسئلة عميقة تخصّ الثقافة الإنسانية في إطار شامل وجامع، ضمن محيط سياسي وإيديولوجي كوني، وهي استراتيجية في قراءة مختلف الخطابات سواء إعلامية، أو تخص الثقافة الشعبية أو النخبوية، ومن ثم فالأدب ينصهر مع تلك الخطابات وتجلّى من خلال تصريح تيري إيجلتون Terry Eaglton حيث قال:« إنني أعتمد النظريات التي تتعامل الأنواع المتعددة للخطاب وليس النظريات التي تتعامل مع الأدب فحسب بغضّ النظر أن يسمّيها أحدهم ثقافة أم ممارسات دالة أو أي شيء آخر فذلك أمر غير مهمّ »[30]، حيث تقوم على تفكيك تلك الخطابات الثقافية والأدبية والنقدية والاعلامية، وعدم التمييز بين تلك الخطابات ونوعيتها يفضي إلى تراجع الأدبي، ليفسح المجال أمام ما هو إيديولوجي وسياسي وفي هذا الصدد يضيف إيجلتونEagalton « إنّ خطابات كل أعضاء المجتمع وليس أعضاء النخبة المثقفة فقط، يجب أن تأخذ في الحسبان، إنّ هذه إشارة إلى أنّ نموذج الدراسات الأدبية قد مات ومن الصعب الآن أن نجده يعيش كما كان حيّا سابقا»[31]، وهذا يوضح جيدا توجّه هذا الحقل الدراسي واهتمامه الرئيسي، وذلك من خلال التموضع في لبّ الخطابات الثقافية وتقويضها من داخلها، فتعمل على خلخلة أبنيتها وهذا يكون عبر استراتيجية محكمة، تتوغّل إلى ما وراء الثقافات الانسانية، وعبر الأشياء التي تحدد انتماءها إلى التاريخ والفضاء الإيديولوجي، ويشاطر إستهوب A.Easthop إيغلتون رأيه، حيث اشتغل على دراسة الثقافة الشعبية، فهو يرى« أنّ الأدب قد مات وأنّ نظاما جديدا حلّ مكانه»[32]. وبهذا الشكل لن تكسب الدراسات الأدبية أهميتها في ظل الحاجة الملحة للثقافة الشعبية، التي فرضتها معطيات وظروف عديدة، منها ما هو معرفي يتعلق بالبلاغة القديمة واللسانيات التي رسمت حدودا معينة للدوال اللغوية، وقيّدت مجال نشاطها، لذلك فـ« الدراسات الثقافية يجب أن تجهّز نفسها لأن تعدّ كل شكل من

أشكال الممارسة الدالة هدفا حيويا للدراسة إذا أرادت أن تعدّ خطابا جادّا للمعرفة»[33]، وبهذا الشكل تفتح أرجاء واسعة من التأويل والقراءة، التي تمنح الخطابات أبعادا دلالية واسعة، وإلى جانب المعطيات اللغوية هناك معطيات سياسية غاية في الأهمّية، لأنها ترتبط بالمسألة الديمقراطية« إذ يجب على الدراسات الثقافية أن تعمل على مبدأ ديمقراطي كما عبّر عنه ويليامز williams»[34]، فالممارسة الثقافية تتأسس بوصفها طريقة في النظر والمعاينة تتعلق بالخطابات الثقافية، ولكنها استراتيجية خطيرة في التعامل مع الثقافات الإنسانية، وهي تتموضع في الطرف الآخر المقابل للمقاربات التاريخية والاجتماعية والنفسية والبنيوية والسيميائية والأسلوبية، وهدفها الأساسي هو قراءة الخطابات الثقافية الإنسانية، ومنه يمكن الخروج بمجموعة من المرجعيات الفكرية والفلسفية، التي شكّلت هذا الخليط المعرفي، فـ«الدراسات الثقافية أو النقد الثقافي يعني تنويعة من عدد من التيارات مثل: الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخانية الجديدة وما بعد الكولونيالية»[35]، التي اجتمعت مع بعضها البعض لتشكّل مجالا معرفيا ثريا، يستثمر استراتيجية محكمة تعتمد آلية الكشف، والبحث عن البنى الخفية، أو المطمورة داخل الثقافات، عبر فضاء فكري جديد ومغاير، ومن خلال رؤية استراتيجية تهدف إلى تفكيك بنية تلك الثقافات وأسسها الداخلية، بحثا عن أنظمتها الدلالية وأنساقها المتعالقة وصولا إلى القراءة المنتجة والفعّالة.

إنّ هذ التفكيك هو محاولة لإنشاء استراتيجية عامة، وهذه الاستراتيجية من هذه الزاوية ليست حيادية وإنما هي مقصودة، ترمي إلى البحث والتنقيب، عمّا يحكم الثقافة في مرجعياتها المكانية والزمانية وهذا من خلال مساءلة مجموعة من النماذج والأبنية، ومن ثم تقديم قراءة معينة لتلك الثقافات.

ومن هنا تبدو الدراسات الثقافية طريقة خاصة في فهم مختلف الخطابات الإنسانية والاجتماعية وذلك بأن تقيم في أفق مفتوح على مختلف السياقات السياسية، والتاريخية، وجعل الثقافة تحتل الصدارة من اهتماماتهم العلمية والمعرفية بشتى أنواعها والاشتغال داخل هذا الفضاء الرحب والمتشعّب، وهذه الأفكار التي جاء بها أصحاب هذا

المشروع العلمي، لقيت اهتماما كبيرا من قبل نقاد وفلاسفة ومفكرين ليس في إنجلترا فقط، بل في مختلف بقاع العالم، خصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية.

5-النقد الثقافي من منظور جماعة بيرمنجهام:

تبلورت المعالم الأولى للدراسات الثقافية لدى مدرسة فرانكفورت في ألمانيا، ومدرسة برمنجهام في إنجلترا، من أجل مساءلة الخطابات الثقافية ذاتها، مع انفتاحها على مختلف العلوم المساعدة وإحضارها إلى المتن الثقافي، وكسر الحدود التصنيفية للثقافات ومن هنا اتجهت الأبحاث عندهم نحو تفكيك الثقافات الشعبية بمختلف أنماطها، إلى جانب ثقافة النخب، حيث أنتجت كمشروع ضمن سياقات سياسية واجتماعية وعقائدية محددة، والخطاب الأدبي لا يمكن دراسته خارج هذه الحلقة، فهو ينصهر ضمن مختلف هذه السياقات، فينفتح على العالم باصطلاح إدوارد سعيد العالم بكل محمولاته التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية ،التي صنعت دنيوية النص، وهذا يتطلب مجموعة من الأسلحة الإبستمولوجية والآليات العلمية، التي تعين على فهم النصوص، والوصول إلى مقاصدها العميقة والخفية.

وفي ظل هذه التحوّلات التاريخية والسياسية، ظهر ما يعرف بالنقد الثقافي في البيئة الغربية، الذي يعدّ من إفرازات الدراسات الثقافية نفسها ف«لم يعرف الغرب مصطلح النقد الثقافي إلاّ في فترتي السبعينات والثمانينات من القرن العشرين بعد أن عمّمه الناقد الأمريكي فنسنت ليتش وأبرزه في كتابه "النقد الأدبي الأمريكي-1988" »[36]، حيث قام بعملية التأصيل لهذا الفرع الجديد من الدراسات الثقافية والتنويه إلى مؤسسيه الأوائل من الدارسين، فهو يرى « أنّ الجماعة المدعوّة بمثقفي نيويورك هم الذين قاموا "بربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة" الشيء الذي مكّنهم من ممارسة أشكال" عديدة من البحث تتراوح من السيرة الفكرية إلى تاريخ الأفكار، ومن دراسة النوع الأدبي ذي القاعدة العريضة إلى التحليل النفسي من دون أن يتخلوا لا عن الشرح النفسي ولا النقد التقويمي ولا التحليل الاجتماعي"»[37]، ومن هنا بدأ هذا النقد يشتدّ عوده ويستوي على أقدامه، ويفرض مكانته ضمن الساحة النقدية المعاصرة، خاصة ضمن مناهج ما بعد البنيوية. حيث استفاد من مختلف الخطابات الفلسفية والمعرفية، واستثمر مقولات مختلف المناهج القرائية خصوصا،

كالتفكيك والتأويل والتلقي، ليعيد بناء أفق قرائي جديد في سياق إبستمولوجي مختلف الهدف منه تجاوز القراءات السابقة، التي تعدّ حسبهم نمطية، ولا تستوفي النص حقّه من القراءة والتأويل، لذلك ينبغي الحفر في أعماقه من أجل الوصول إلى اللامفكر فيه أو المستحيل التفكير فيه باصطلاح المفكر الجزائري محمد أركون.

ومثلما يصعب ضبط مفهوم قارّ للدراسات الثقافية، ومثلها مفهوم الثقافة من منظور أعلام هذه المدرسة، فإنّ النقد الثقافي بدوره لا يستقيم على تعريف واحد، وإنّما نجد له ركاما من التعريفات المتعددة، التي تشتغل في مجال «إدراك الحراك الديناميكي للمنتج الإنساني الفكري، وعلاقة ذلك بالمعرفة الإنسانية وممارستها الاجتماعية»[38]، فالكشف عن هذه العلاقة يقتضي مجموعة من الآليات العلمية والمنهجية، فـ«النقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأبى المناهج الأدبية عن المساس به أو الخوض فيه»[39]، وهو نقد يقتحم المناطق المظلمة والمهمشة داخل الخطابات، ويحاول تحريك اللحظات التاريخية الراكدة التي قلبت موازين التاريخ والفكر، لتصنع تلك النصوص الاشكالية، وهنا يمكننا الإشارة إلى تعريف عبد القادر الرباعي، الذي يرى أنّ «النقد الثقافي مكوّن معرفي شمولي يرصد حراك الانسان وفاعليته في إبداعاته وإنجازاته بتخطيطات ذكية ودوافع عقلية ومواقف فكرية ونوازع شعورية متنوعة ومعقدة، تصدر عنها وتقاس بها جميع اهتمامات الانسان وعلاقاته وإنجازاته مادية كانت أم معنوية»[40]. وهذا التعريف يبرز جيّدا شمولية هذا النقد وموسوعيته، لأنه لا يكتفي بما هو أدبي في النص، بل يتجاوزه نحو مختلف السياقات التي أنتجته «ولأنّ النقد الثقافي فعالية لا فرعا معرفيا فإنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات»[41]، وهذا ما يكسبه شرعية علمية واعترافا أكاديميا ضمن الجامعات والمؤسسات الثقافية، لذلك يتوغل هذا النقد نحو مختلف المجالات، ويزحف نحو أعماق النصوص على اعتبار أنّ «النقد الثقافي يعني التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق»[42]، تلك الأنساق التي تختفي خلف النسيج اللغوي للنصوص، وتتموّه لتشكل ألغاما دلالية تفتحها على تعددية قرائية، فالناقد الثقافي عليه أن يمتلك عدّة نظرية وجهازا معرفيا شاملا حيث يحيط بالنص من مختلف

الجوانب لذلك «لا يمكن أن نتحدث عن(النقد الثقافي) بدون معرفة واسعة بالميادين والمعارف والنظريات الأدبية والإعلامية والثقافية والمقارنة والمدارس والاتجاهات والأفكار وسياقات ظهورها وأنساق نموّها وانكماشها داخل الخطابات»[43]، كلّ هذا الرصيد المعرفي إلى جانب التحكّم الجيد في المناهج وطرق مقاربة النصوص، يتيح للناقد فرصة معاينة النص والغوص في أعماقه وهذا يفرض وعيا ثقافيا ووعيا منهجيا من قبل الناقد أو القارئ، فنحن الآن لسنا أمام نصوص أدبية، وإنما أمام نصوص معرفية، تفتح جسور التواصل مع شتى العلوم والثقافات وهذا يفرض على الباحث طقوسا جديدة في القراءة، التي« تسعى إلى رصد التفاعل بين مرجعية النص الثقافية، والوعي الفردي للمبدع، فتنطلق من الخلفية الثقافية للنص، مرورا بتأويل مقاصد المبدع ووعيه وانتهاء بدور القارئ»[44]، وهذه المغامرة تستدعي أفقا تاريخيا مختلفا من قبل المتلقي، لأنّ «القراءة الثقافية للنص الأدبي ترتكز بالدرجة الأولى على الوعي الثقافي للقارئ الذي يمكّنه من تحليل الأنظمة الثقافية التي أبدع فيها النص»[45]، ووفق هذا المنظور الشامل، يبدو أنّ الأدب عبارة عن مصطلح غير مستقر وثابت من حيث الوظيفة، ولكنه لا ينفصل عن إطاره التاريخي والفكري. فالنصوص الأدبية لا تولد منقطعة عن بيئتها السياسية والاجتماعية والثقافية، ولا تعيش منفصلة عنها، وإنما تنشأ في وسط ثقافي واجتماعي وسياسي وحضاري، هيّأ لها الظروف الازمة لتكون بذلك الشكل ووفق تلك الرؤية، وهذه المعطيات تفرض وجودها على الناقد، «فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاول استكشاف أنساقها الثقافية المضمرة غير الواعية وينتمي هذا النقد الثقافي إلى ما يسمى نظرية الأدب على سبيل التدقيق»[46]، وحسب ايستهوب فمشروع النقد الثقافي لم يكتمل بعد فهو في نموّ مستمر ودائم في طريقه إلى النضج، فـ«الدراسات الثقافية ومثلها النقد الثقافي مازالت تتلمس طريقها إلى الشكل النهائي الذي يقربها أكثر فأكثر من النموذج الأدبي لأنه يرى في اكتمالها في إيجاد خطاب خيالي لا واقعي وفي اعتمادها سرديات خاصة ونفي ما ليس سردي»[47]، هذ النقد لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينفصل عن المشهد الثقافي والسياسي، لذلك فتسمية هذا النوع من الدراسة أو النقد لا تعني أصحاب مدرسة برمنجهام شيئا، وفي

مقدمتهم إيغلتون فهو نموذج فقط، لذلك فتسميته بلاغة جديدة أم نظرية للخطاب أم الدراسات الثقافية أم النقد الثقافي أم النقد السياسي لا يهمّ «لكن الأهمّ هو مضمون التسمية، وهو المضمون الذي يعني التحول من النمط القديم للنظرية إلى هذا النموذج الجديد الأوسع اهتماما والأشدّ تأثيرا والأكثر نفعا»[48].

فالنصوص الأدبية ومن ضمنها الأعمال السردية، وخاصة الرواية مشحونة من حيث المرجعيات، ومكثفة من حيث الصراعات بين هويات مختلفة، تتصارع أحيانا وتتعايش أحيانا أخرى، لذلك تكون مهمة الناقد الثقافي، هي تفكيك الخطابات الأدبية والفنية والجمالية عامة، في إطار مجموعة من المعايير الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية والنفسية، والقراءة بهذا الشكل «تتضح بوعي الناقد بالثقافة ومضمراتها، وما يحدّد إمكانية تحققها هو تماس أو تلاقي البعد الجمالي مع البعد الثقافي داخل وعي القارئ، وبالتالي تحديد نقاط الاختلاف بين الأدبي والثقافي»[49]، لكن هذا لا يمنعنا من القول أنّ النقد الثقافي أقرب إلى النقد الإيديولوجي «حيث توضع مضمرات النسق الثقافي والمسلمات الإيديولوجية والمعتقدات موضع المساءلة والمراجعة والنقد»[50]، ومنه فهذا النقد يلهث وراء القرائن المادية التي تثبت جناية النص إيديولوجيا، فكل النصوص غير بريئة بأي حال من الأحوال، لذلك ينبغي وضعها موضع محاكمة، ثم تفكيكها وتشريحها لإثبات هذه الجناية، وهذه النظرة أراد تيري إيجلتون في كتابه "النقد والإيديولوجيا" تجاوزها من خلال محاولة التمييز بين الأدب والإيديولوجيا وتحديد العلاقة بينهما، انطلاقا من مقولات ألتوسير «ذلك أنّ النصوص الأدبية لا تعكس الواقع التاريخي، فيما يرى إيجلتون، بل تمارس عملها على الإيديولوجيا لتنتج تأثرا بهذا الواقع»[51]. وهذه الإيديولوجيا ترتبط بوعي المبدع الذي يعيد صياغتها جماليا عبر لغة متفردة، وهذا يفرض على الناقد حسب إيستهوب امتلاك عدّة منهجية فعّالة يمكنها اختراق بنية النص ومنه فإنّ «فهم ايستهوب لقراءة النص يقع بين التفكيك والتأويل، فهو يريد من المحلّل أن يراعي أبنية النص فكأنه يقوم بتفكيكها ليؤول ما قد تخفيه من موضوعات إلى ما قد يتواءم مع ما في نفسه»[52]، لذلك فالأفق المعرفي للقارئ هو الذي يحدد طبيعة القراءة المستهدفة، والنتائج المتوخاة منها.

وأمام هذا التحول الذي عرفته الساحة النقدية على مستوى المفاهيم والتصورات والوعي، ومع توسع مفهوم النقد وخروجه من دائرة الأدبي نحو أرجاء واسعة ضمن حقل الثقافة، صار مصطلح النص الأدبي مهدد بالزوال، والتراجع ضمن المنظومة النقدية والنظرية الأدبية المعاصرة، في ظل ظهور نص آخر بديل، وهو النص الثقافي باصطلاح مجموعة من أعلام النقد الثقافي، « الذي يتكوّن من جميع النصوص المكتوبة، والمرئية والمسموعة والمعقولة، مع النص السلوكي الذي يتجلى في سلوك البشر، من كل نوع وطبقة»[53]، وهذا ما شكّل نقدا جديدا، يواكب هذا التحول في أشكال النصوص والخطابات المختلفة، ليحاول قراءتها ضمن وعي مغاير، ووفق أفق منهجي جديد.

- خاتمة:

في ختام هذا المقال يمكننا الخروج بجملة من النتائج، تمثل زبدة هذا البحث، الذي تناولنا فيه الدراسات الثقافية النشأة والمفهوم حيث تمّ التركيز على جهود مدرسة بيرمنجهام في التأصيل للدراسات الثقافية والنقد الثقافي، هذه المدرسة التي تشكلت في سياق التفاعل مع مختلف الفتوحات المعرفية الغربية المعاصرة، خصوصا تيارات ما بعد الحداثة، والتحولات التي شهدها المشهد السياسي العالمي، وهذه الدراسات هي أصلا جاءت لتحفر في عمق الثقافات الإنسانية، خصوصا ثقافة الهوامش منها، تحاول تمشيط هذه الثقافات من أجل الكشف عن مختلف السبل التي تهيأ لها الهيمنة والاستعمار، عبر استراتيجية تضمن لها ممارسة حقها في معرفة الثقافات الإنسانية، لذلك يوظف أصحابها مختلف الأسلحة المنهجية، من أجل تفكيك الثقافات الشرقية والضعيفة خصوصا، وعبر استراتيجيات دقيقة، وبشكل أعمق من حيث المحتوى، والمنهج والنقد، انصبّ بحث مدرسة برمنجهام حول اكتشاف تجليات بنى الثقافة الشعبية، والرسمية بمختلف أشكالها، والتعددية الثقافية من حيث تمركزها حول مجموعة من الأفكار والتصورات، التي تستند إلى مجموعة من الفلسفات والأبحاث العلمية، وإنتاج أشكال معرفية تتعلق بالبنى الاجتماعية، كما طرح أنصار هذه المدرسة مسألة الهويات الثقافية، والعلاقة الموجودة بين الأدب والمؤسسة، حيث حاولوا إثباتها من أجل فهم الآخر، والسيطرة عليه ثقافيا وسياسيا، لتتشكل لديهم صورة أوضح حول تلك الثقافات الإنسانية، وهذه الدراسة اتخذت من

الأنثروبولوجيا الثقافية كاستراتيجية في قراءة الخطابات الثقافية وتقويضها، فكشفت عن الهوية السياسية لمختلف هذه الخطابات، ومراميها الخفية والمضمرة، وأثبتت التهم الموجهة إليها، مستفيدة من بعض الخطابات الفلسفية التي شيّدت صرحها العلمي والمعرفي.

هوامش:

[1] –أيزا برجر أرثر :النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر : وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2003، ص31.

[2] –إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2012، ص 46.

[3] –ينظرفؤاد سعيد: الدراسات الثقافية والتحليل الثقافي، على الرابط التالي:www.academia.edu/50545955.

[4] –هيثم أحمد العزام:النقد الثقافي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 89.

[5] –محمد سالم سعد الله: سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 23.

[6] –رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر : جابر عصفور، ص71–72.

[7] –ينظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 331.

[8] –أيزا برجر أرثر : النقد الثقافي تمهيد أولي للمفاهيم الرئيسية، ص 83.

[9] عز الدين إسماعيل: في الإبداع والنقد والأدب والشعر، آفاق معرفية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع129، 1424هـ، ص 114–115.

[1010] –عمر مهيبل: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005، 215.

[11] –إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الإستعمار، ص 50–51.

[12]–محمد سالم سعد الله: سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ص 186.

[13]–عمر مهيبل: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، ص 297.

[14] –أيزا برجر أرثر :النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 84.

[15] –المرجع نفسه: ص 192.

[16]–عز الدين إسماعيل: في الإبداع والنقد والأدب والشعر، ص 111.

[17] –تيري إيجلتون: فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012، ص 17.

[18] المرجع نفسه: ص 14.

[19] –برهان غليون: إغتيال العقل محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 2006، ص19.

[20] –عبد الله إبراهيم: الغذامي النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق(الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي)، كتاب الرياض، ع97–98، 2001، ص 319.

[21] –هيثم أحمد العزام: النقد الثقافي، ص 55.

[22] –إبراهيم فتحي: النقد الثقافي نظرة خاصة، مجلة فصول، ع63، شتاء–ربيع، 2004، ص 113.

[23] –رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 71.

[24] –عز الدين إسماعيل: في الإبداع والنقد والادب والشعر، ص 129.

[25] –محمد سالم سعد الله: سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، 20.

[26] إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الإستعمار، ص 46.

[27] –المرجع نفسه: ن.ص.

[28] –عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص 17.

[29] –عز الدين إسماعيل: في الإبداع والنقد والأدب والشعر، ص 114–115.

[30] –عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، ص20.

[31] –المرجع نفسه: ص 19–20.

[32] –المرجع نفسه: ص 19.

[33] –المرجع نفسه: ن.ص.

[34] –المرجع نفسه: ن.ص.

[35] –عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 248.

[36] –عمر أزراج: النقد الثقافي، صحيفة العرب الإلكترونية، ع14، 2015/08/21، على الرابط التالي:www.alarab.cu.ck.

[37] –الموقع نفسه.

[38] –هيثم أحمد عزام: النقد الثقافي، ص 82.

[39] –محمد جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 12.

40 –عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، ص 17.

41 –محمد جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، ص 12.

42 –عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، ص 17.

43 –محمد جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، ص 14.

44 –عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 10.

45 –المرجع نفسه: ن.ص.

46 –جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، موقع ديوان العرب، على الرابط التالي: www.diwanalarab.com/spip.php.article31174، 2012/01/07.

47 –عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، ص 57.

48 –المرجع نفسه: ص 56.

49 –عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، ص 04.

50 –المرجع نفسه: ص 13.

51 –رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 72.

52 –عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، ص 59.

53 –هيثم أحمد عزام: النقد الثقافي، ص 98.

أثر الفلسفات القديمة والحديثة في مفهوم الفضاء.

The Influence of Ancient and Modern Philosophies in the Concept of Space

د. سليمان مودع
المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف – ميلة – الجزائر
Mouada. slimane1@gmail. com

ت. الإرسال:2018/01/07	ت. المراجعة: 2018/01/07	ت. القبول2018/03/02



تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة مرجعيات الفضاء كمصطلح أفادت منه السيميائيات السردية وسائر العلوم الإنسانية، وهذا بالنظر في جذوره الفلسفية والفيزيائية، وعلاقته بالمكان والزمان، ومن يؤسس لوجوده فينهض نابضا بالحياة، وتقدم منه رؤية للعالم.

الكلمات المفتاحية : الفضاء؛ السيمياء؛ الفسلفة ؛ الزمكانية؛ رؤية العالم.

Summary :

This study seeks to approach the conceptualizations of space as a term used by the semiotics and other human sciences ; this is due to its philosophical and phyzics roots and its relationship with place and time ;the one who establishes its existence will be full of life and will provide a broad vision of the world .

Keywords : **Space, phyzics, philosophy, space, world vision**



تمهيد:

إن الدراسات المنجزة في حقل الفضاء والمبثوثة في ثنايا الكتب والمجلات، هي في الواقع مقاربات ترتكز على جانب وتتخلى عن جوانب أخرى فيه، مما حال دون تأسيس نظرية فضائية شاملة تدرس الفضاء كمكون بارز في الرواية، وهذا ما ذهب إليه جوزيف إكستنر(JOSEPH ECSTNER)، فدراسة الفضاء في أي نص لا بد وأن تعتمد منهجا خاصا هو الفضائية ([1]).

والمصطلح أداة لضبط المعرفة، ومصطلح الفضاء هو محصلة للمباحث الفلسفية والعلمية عبر العصور،" فما فهمه قدماء اليونان أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء، ليس هو ما فهمته أوروبا النهضوية، أو أوروبا القرن التاسع عشر، وليس هو ما فهمته اليوم من هذا المفهوم في مجموعة استعمالاته وتوظيفاته الإستاتيقية والأدبية والفلسفية " ([2]) .

تعريف الفضاء:

عرف لسان العرب الفضاء فقال:" الفضاء ما استوي من الأرض واتسع، ومن معانيه أيضا السعة التي تقتضي الفراغ "الفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض " .([3])

والمصطلح بالفرنسية هو(L'ESPACE) ويراد به امتداد مبهم يشمل الأشياء وتحيط به([4]).

وهو بالإنجليزية (THE SPACE)، ويطلق على كل " فراغ أو مساحة غير مشغولة بين شيئين أو بين نقطتين أو أكثر "([5]). وعليه فإن المصطلح يدل على معنى عام واحد وهو الامتداد، والاتساع والفراغ.

وعرف معجم (LE ROBERT) الفرنسي الفضاء بصفة خاصة فقال: "هو اسم مذكر استعمل بصفة خاصة في القرن 12 بمعنى الزمن، واستمر إلى غاية القرن 16، ويقابله في اللاتينية (SPATUIM) ، وفي الفلسفة والعلم هو محيط مثالي يتميز بظاهرية أجزائه، أين تمكن ادراكاتنا التي تتضمن في الأخير كل الامتدادات النهائية (. . .) وهو مقياس ورمز الزمن"([6]). وعلى غرار هذا فقد فرق الغربيون بين

المصطلحات ذات العلاقة بالمكان مثل المكان(LIEU)،الموضع (LOCAL). الفضاء (ESPACE). ولقد استقر الكلاسيكيون الفرنسيون على توظيف كلمة (LIEU) لكل أنواع المكان وحينما أدركوا ضيق المصطلح في التعبير استعملوا (ESPACE) لتعبر عن حاجتهم .

ويمكن القول أن الفضاء(ESPACE) أعم من المكان(LIEU)، وهو أكبر من الموقع (LOCALITE) الذي هو أكثر تحديدا.

واستعمل الفرنسيون مصطلح (ESPACE) والإنجليز (SPACE) المنحدرة من اللفظ (SPATUIM) اللاتينية، وتعني الامتداد واللامحدود الذي يشمل كل الامتدادات المحددة ([7]).

وفي مصطلح الفضاء لبس نتج عن ترجمة مصطلح (ESPACE) إلى العربية بـ الفضاء ومعناه الخلاء المكاني، وترجمه البعض إلى الحيز وما فيه من معطيات المكان من نتوء ووزن وحجم وشكل وهو لذلك امتداد متجسد هندسيا.

ولعله من المفيد القول أيضا بأن الدراسات التي ارتكزت على هذه الفكرة من الوجهة النظرية تشكلت من وجهات نظر، مما أدى إلى اختلافها، فلم يعرف اليونان لفظ الفضاء، ولم توجد في لغتهم كلمة المكان، لكنهم عرفوا واستعملوا لفظة (TOPOS) ويعني موقع.

ولذلك فإن صفة اللامحدود هي من آثار الفلسفة اليونانية؛لأنها ترى الفضاء ما هو خارج الأرض(الفضاء الخارجي) فقط،وهذا المفهوم مازال راسخا في الأذهان. ([8])

ولقد وظف مصطلح الفضاء بعدة تصورات،ورأت في الفاعل منتجا ومستهلكا للفضاء، وليتحقق ذلك لابد من حضور كل الحواس باعتبارها نوافذ على العالم المدرك،وهذا "يضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة: مرئية، لمسية، صوتية. . . "([9]) .

المرجعيات الفلسفية والمعرفية التي قاربت الفضاء :

أ–قديما:

ما قبل سقراط:

العالم كائن حي ومصدر كل الموجودات الحية في نظر فلاسفة اليونان،" فالطبيعة (PHYSIS) تمثل عندهم أساسا عملية صيرورة كل الأشياء فضلا عن نموها. . . و أصبحت المادة هي الكائن الالهي نفسه الذي امتزجت به وتوحدت معه"([10]).

وافترض الفلاسفة الذريون أن الكون عدد لا نهائي من الذرات عبر قابلة للتغيير أو الانقسام،وهي أشكال و أنواع لا نهائية تتحرك في فضاء فارغ متسع([11]). ومسألة تمظهر الأشياء تعود إلى التغيير الموضعي لهذه الذرات من خلال عملية إنفصالها وتجمعها المرتّب في شكل جديد، مما يؤدي إلى تغييرها الظاهري.

وهذا الطرح يؤكد أسبقية الفضاء للزمن فحقيقة وجوده تكون بفضاء حياة يشمله ويتدفق فيه ليدرك تموضعه فيه.

فالحديث عن الفضاء كما رأينا دفعنا الحديث عن الزمن وهذان كانا مبحثين من مباحث الفلسفة اليونانية.

وبعد كل هذا فلقد شغلت قضية الكون والوجود الفلاسفة منذ القدم، هل يوجد كون بلا مادة؟. يفترض أن المكان محل الحركة ويستوجب وجوده كنقطة ثابتة، والانطلاق منها يحدد ويعرف كل الاتجاهات. والخلود نظام غير متحرك وآلهة اليونان هي مالكة المكان والزمان، وإدخال "كرونوس" الحركة عليه لإنهاء نظام الخلود، وأصبح مع زيوس زمن الحياة والأجيال الفانية التي يتعاقب الواحد منها تلو الآخر، وكأنها أوراق الخريف . ولهذا فإن "تصور اليونان للزمن ارتبط بالشكل الدائري لأنه في نظرهم أكمل الأشكال والدوران أكمل الحركات "([12]).

المدرسة الميلينية (الآيونية)*(IONIENNE) :

يرى طاليس الميليني (ق6 ق. م) أن الماء هو مادة الكون، فهو أصل الخلق وهوموجود في أي جزء، وهو مؤسس الفضاء المحسوس، وقد عارض هذه الفكرة " أنكسيمدريس" (Anaximandre) 610ق. م فرفض هذه المادية ودعا اللامحسوسية، فالكون هو اللامتناهي واللامحدود ([13]).

الفثاغوريون*:

خلافا للفلسفة الميلينية التي رأت الفضاء في مادة الكون محسوسة وغير محسوسة، فإن الفيثاغوريين رأوا أن الفضاء مُكوّن من الأرقام " التي بحسبهم . هي العناصر الأولى وتمثلت مساهماتهم في مفهوم الفراغات الفضائية، إذا اكتشفوا بعض التعارضات بين الفضاء بما هو (الهواء اللانهائي) والفراغ.

أما هيراقليطس (HERACLITUS)(500 ق. م)، فرأى أن النار هي المادة الأساسية للكون الذي وجد بالتناغم.

ورأى بارمنيدس(PARMENIDES) (450 ق. م) أن الكون مطلق مفرد والحركة والتغيير وهميان. ([14])

ورأى أرخيتاس(ARCHYTAS)(428-347) أن الفضاء مختلف عن المادة ومستقل عنها .

أفلاطون(PLATON):(429-384 ق. م):

استعمل أفلاطون (PLATON) مصطلح (PHYSIS) وعبر به عن روح العالم التي تُنشأ الحركة والحياة، وهي عنده عقل العالم، وهو في حقيقته إله أزلي.

فتصور أن عناصر(النار والهواء، والماء والتراب) تملك بنيات فضائية، والأشياء تتحرك وتتحد ذراتها بحسب تشابهها في الشكل([15]).

أرسطو(ARISTOTE) (384- 322 ق. م) :

انصبت عناية بحثه بعالم الأشياء المدركة،فكان يرى تطابقا تاما بين عالم المثل مع العالم المرئي. إذ تحال المادة إلى الصورة المطلوبة، كما يفعل صانع الخزف بالطين،" لذلك فالعالم الطبيعي (الفيزياء) هو المبحث الذي يدرس الـ(PHYSIS) صورة كل شيء، ويدرس كذلك الحركات أو التغييرات التي تتجه صوب التحقق الكامل للصور. و الـ(PHYSIS) أيضا عبارة عن مجموع كل الصورة (FORM) في نظمها ونسقها العقلين "([16]).

وفرق نظريا بين المكان والفضاء،فالمكان هو الحدود المحيطة بموضوع محتوى، أما الفضاء فهو الحدود الداخلية للوعاء المحتوى، فالمكان هو الحائط الخارجي، أما الفضاء فهو الحدود الداخلية للحائط الداخلي . ومنه فإن المكان يمكن أن يزول، أما

الفضاء فأبدي لا يزول. والكائن لا يحتل المكان ذاته لكنه يحتل دائما فضاء معينا. وعليه فإن أرسطو رأى بواحدية الشكل والمادة، وهما سر وكنه الوجود في الحقيقة والتصور. ولا يمكننا تصور جسد من غير مادة. وكل مادة متحركة والحركة ليست الانتقال فقط، بل هي تغيير وصيرورة أيضا، والحركة مندرجة في الزمان،وتتم في مقولات الكيفية والكمية والمكان، وأن الحركة الظاهرة هي تلك المتصلة بالمكان. ([17])

والذي استقر في أذهان بعض المفكرين منذ القدم أن الفضاء له علاقة بالمكان بل إنهما مصطلحان متجاوران كما مر بنا في التعريفات اللغوية والاصطلاحية، بحيث يحتوي الثاني الأول، فقد نحل بفضاء لكننا لا نبقى دائما في حدوده، فالمكان يتغير باستمرار والفضاء ثابت.

ولذلك فإن صفة اللامحدود هي من أثار الفلسفة اليونانية،لأنها ترى الفضاء ما هو خارج الأرض (الفضاء الخارجي) فقط،وهذا المفهوم ما زال راسخا في الأذهان. ([18]) والفضاء عالم واسع تنتظم فيه الكائنات والأفعال والأشياء، ويتفاعل الإنسان مع الزمن كتفاعله مع الفضاء، ضمن مسيرة حياته، فعلاقته بهما علاقة تأثير و تأثر في ممارسته الحيوية اليومية في الوجود المدرك وفي المتصور. ولهذا فإن الفضاء وعاء للوجود المادي ولمعانيه الثقافية وهذا ما جعل "غبريل مرسيل(G. MARÇAL)يقول:" الإنسان غير منفصل عن فضائه فهو الفضاء ذاته،وهو الأفق الذي يحدد توالد الموجودات ويحيط بها من كل جهة،عالمنا المحيط، عالم الحياة بكل مكوناته المادية والروحية، وهو لا يشمل مجال الفعل فقط؛ بل مجال الفكر أيضا "([19]) .

ب-حديثا:

يعتبر الدارسون-كما تقدم- الفكر الإغريقي مصدرا للنهضة العلمية في أوروبا، فخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين حدثت ثورة عظيمة في الفكر العلمي، نتج عنها تغيير هائل في الأفكار، وتطور في الابتكارات والانجازات، فتناول الباحثون معارف القدماء بالنقد والتحليل بمراجعة نظرياتهم، وتفحص أدواتهم الفكرية، والتحرز من اعتقاداهم الدينية. و تمت الاستفادة من تراثهم البحثي في مجالات العلم والمنطق، فقد" امتلك الإغريق صورة علمية موسعة عن العالم و أرسوا أصول بعض

الفروع العلمية، مثل علم الفضاء والبصريات"([20])، في حين لم يقدم الكتاب المقدس – بعهديه القديم والحديث– أي فكرة ،ولم يُظهر أي صورة للكون تسهم في التقدم المعرفي. ولهذا فإننا نجد تراث الإغريق العلمي بنزعته العقلية وبتوجهه المادي نحو ملاحظة الطبيعة بالاعتماد على المنطق والرياضيات، قد قدم رؤية للعالم، وبهذا فقد تركوا بصماتهم في طرائق التفكير العلمي. مع وجود بعض العيوب في المنهج الإغريقي وبخاصة تأليه الطبيعة والإفراط في تثمين العقل البشري"([21])

الفضاء بين المطلق والنسبي:

رأى "جون لوك" (J. LOCKE)(1632 –1704م) أن الفضاء يتموضع بين نقطيتين: أما المكان فيشمل نقطة أو نقطتين أو أكثر من ذلك، ويشمل أيضا المسافة " الفضاء هو المسافة بين نقطتين، وفي حين أن المكان هو علاقة المسافة بين نقطة أو نقطتين أو أكثر"([22]).

وظهرت فكرة عقلية تدعو إلى تحكيم النظرة النسبية في معالجة قضية الفضاء فلسفيا، فلا معالم تميز الفضاء عن المكان،وما نظرة أرسطو للتمييز بينهما إلا ترف فكري لا يتعدى الاصطلاح، ولا وجود حقيقي له، كما أن الأبعاد أوهام. وقد أكد ذلك ديكارت في كتابه " مبادئ الفلسفة" (1644م) حيث قال:" ليس ثمة فرق بين الجسم والفضاء،وأن الفراغ منعدم،وأن التمييز الأرسطي بين المكان والفضاء هو في الواقع تمييز للفكر وحده،كما أن امتداد الطول والعرض والعمق، لا يعدو أن يكون محددا فضائيا"([23]). ولهذا فالفضاء والمكان متلازمان ومتشاكلان، فلا وجود للفراغ ولا للجسم من غير فضاء. وبسبب هذا التداخل أخذت فكرة النسبية تتبلور عند "لابينيتز" (1646-1716م)(W . LEIBNIZ) فلا تظهر حقيقة كل واحد منها فيه(الفضاء والزمن)،بل في تلازمهما، وتشابك العلاقات الناشئة عن تفاعلهما. فلا يتمظهر المكان ولا الزمان ولا الفضاء إلا من خلال أوضاع الذوات والأشياء،فقال ليبينيتز معبرا عن ذلك :"مثل الزمن أعتبر الفضاء مجرد شيء نسبي"([24]) .

ولقد أكد هذه الفكرة "إسحاق نيوتن" (I. NEWTON) (1642-1727م)، فاعتبر الزمن ديمومة تتحدد من خلال نظام التتابع،والفضاء يتحدد بالوضع وأحواله،

فهما متلازمان ورأى أن " الزمن والفضاء النسبيين هما مجرد أبعاد قياسية للزمن والفضاء المطلقين"([25]).

ومن ثم فقد أصبح مفهوم الزمن لا معنى له مالم يؤطره الفضاء، فيمكّنه من الامتداد والديمومة. فالفضاء هو المهيمن على المكان، كما أن الزمن لا معنى ولا وجود له إلا بهما.

وبلور هذه الفكرة"هرمان مالينوفسكي"(H. *MALINOVSKY*) فذكر أن الفضاء والزمن متلاشيان وزائلان فقال:" هكذا فالفضاء بذاته والزمن أيضا محكوم عليه بالتلاشي(. . .) وليس باستطاعة المرء ملاحظة المكان إلا بالزمن، وهذا الأخير في المكان. "([26])وكما رأينا، فالفضاء يتكون من مفهوم أساسه المكان والزمان وهما أزليان ولا يقبلان التغيير ومنفصلان واعتمد هذا في إرساء نظرياته، وبقى هذا المفهوم سائدا وظل الفضاء فراغا لا يؤثر ويتأثر.

و في مطلع القرن 20 قدم "ألبرت انشاتين"(A . EINSTEIN)(1879-1955م) (نظريته النسبية 1905م) فقامت على فرضية النسبية وثبات سرعة الضوء،ومنها تبيّن اتصال الزمان بالمكان وتأثير كل واحد منهما في الآخر،وأضاف بعدا رابعا للأبعاد الثلاثة، الطول والعرض والارتفاع وهو الزمكان.

لقد حاول "هيدغر"(M . HEIDEGGER) (1889-1976م) التمييز بين الفضاء والمكان،فرأى أن الفضاء يشمل الأمكنة ويحتويها،وهي التي تكون الفضاء الذي يبقى فراغا بلا معنى وبلا روح مالم تتموضع فيه،يقول في هذا :" إن الجسر مكان وهي كشيء يصنع فضاء،فضاء تتدرج فيه السماء والأرض(. . .)إن الفضاءات التي نقطعها يوميا مهيأة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء هي من قبل العمارات" ([27]). وهذا ما حدا بـ" لايبنيز"إعتبار الأمكنة جزرا تشغل الفضاء وهي التي تشكله حيث قال:" الفضاء نتاج عن جميع الأمكنة كلها "([28]).

ومن هنا نشأت المصطلحات الآتية:

الزمكان:

مصطلح فيزيائي حديث وهو بالانجلزية (SPACETIME) ويستخدم للتعبير عن الفضاء بأبعاده الأربعة الطول، العرض، الارتفاع، والزمن وهو من نتاج أبحاث النظرية النسبية التي اهتمت بفضاء الحدث بدلا من المكان المطلق الفارغ، وهذا بإدخال عنصر الزمان على أبعاد المكان الثلاثة المعروفة.

الكرونوتوب(CHRONOTOP):

و الكرونوتوب(CHRONOTOP) أصبح مصطلحا هاما في السيميوطيقا، كما حدده " باختين" (M. BAKHTINE) (1895 . 1975م). ولقد أرسى فكرته عن الكرونوتوب في أواخر العشرينيات من القرن الماضي مستلهما النظرية النسبية في الفيزياء لانشتاين والفلسفة الجمالية المتعالية "لكانط" .

ونظرية الكرونوتوب تهتم بالفضاء الروائي وتشدد على الزمن فيه،فالأشياء كما ذكرنا واقعة في انجاز الزمان (زمان الحدث) وخاضعة لسلطته. فعبارة الكرونوتوب (CHRONOTOP) في المورفولوجيا المركبة لا تسمح بفصل الزمان عن المكان في العالم الواقعي وفي السرد الروائي. ويفترض أن الزمان هو المبدأ الحاوي لكل ظاهرة وجودية، وبقية الموجودات تعتمد الفكرة في وجودها و حضورها كمحددات ذهنية تخضع لوعي وحدس مدركها. وهكذا تدخل في شرط الزمان كمحدد خارجي. ومنه نقول إن كل الموجودات (الظواهر) موجودة في الفضاء، ووجودها محدد قبليا بعلاقاتها ببعضها في الزمان. وهي بهذا المفهوم عند كانط تحتم أسبقية الزمان على المكان، والهيمنة المسبقة للزمان على المكان بمحدداته التي تتدرج في الزمن، و هو مجال النشاط الإبداعي في الرواية وفيه يتم انطلاق السرد. والكرونوتوب هو محور العملية الجمالية والنقدية عند "باختين"، والزمان التاريخي هو الذي تتم فيه الجوانب الذهنية والخطط والتصورات ممثلة في الصراعات الطبقية الاجتماعية؛ لأنه زمن صراعها وهذا التوجه ربط فكر "باختين" بالمادية التاريخية، وأدخله في لعبة فلسفية المرجعية وهي الايديولوجيا. وبهذا خرج من فكرة الزمان الداخلي الذي يحرك من تعاقب الأحداث والذي ندركه في الطبيعة وفي النشاط الإنساني في الحياة، وبذلك كسر الرتابة الدائرية

المغلقة وفتح رحاب الأفق أمام مستقبل الفكر الإنساني، ليضيف لمسيرته جديدا يعطيها بعدا حضاريا في زمن الوعي بالذات والآخر وبالكون([29]) .

وتنشأ الزمكانية من تفاعل المكان والزمان،فالزمن هو الخط الذي تتجاور فيه الأحداث وتجري فيه. وفي المكان تظهر وتتموضع الأحداث والأشياء فتنتظم العلاقات، وإن من يربط ذلك هم الناس الذين عاشوا في الفضاء وطبعوه بأحاسيسهم وثقفاتهم. ورأى باختين في كتابه " أشكال الزمان والمكان في الرواية":" بأن الزمكانية في صورها المتعددة والمختلفة،تجسد الزمن في المكان، وتجسد المكان في الزمن، دون أدنى محاولة لتفضيل أحدهما على الآخر"([30]). وتقصي التاريخ الدلالي لمصطلح الفضاء يمكنه أن يقدم لنا فكرة عن مفهومه الحاضر"هذا المفهوم لن يقول لنا عنه انتظامه في التاريخ أكثر من انه ناتج عن تطور، أما ما تبقى فقد أسسه الحاضر وعمقه"([31]).

الفضاء في الفن الروائي:

مع وجود بعض الدراسات النقدية السيميوطيقية إلاأنها ما زالت لم تف بالغرض، وهذا دفعنا لمعالجة هذا الهاجس بتقديم رؤية واضحة من خلال الآليات التي تحدد معالم الفضاء وكيفية انشغاله. والبحث في تاريخ مفهوم الفضاء مشكلة أبدية تعذر حلها على الدوام ([32]). وقراءة الفضاء الأدبي غير منفصلة عن علاقاته بالفضاء العام بمفهومه الحسي أو المجرد، بما يحمله تلقيه من رمزية اجتماعية وثقافية في إطار تاريخي محدد، وبهذا يتأسس الفضاء في وعينا من خلال حدسنا بحركة وعلاقات الموجودات و أفعالها وأشكالها وألوانها وأصواتها وروائحها كما تقدم.

ولقد تحفظ السيميائيون على مصطلح الفضاء وتعاملوا معه بحذر لما يحمله من هلامية وثراء وتشعب معرفي وخصوبة، فهو في الدلائلية موضوع مبني من إمتداد عناصر متقطعة ينظر إليها كاتساع مملوء بدون حد. وهو كموضوع ومن وجهة نظر هندسية ملكية خالية، ومن وجهة نظر فيزيولوجية نفسية هو تجلي متدرج للمكان انطلاقا من خصائصه الأولى التي يحملها. وهو من وجهة نظر اجتماعية وثقافية يمثل تنظيما ثقافيا يشغل الطبيعة. ([33]) والأدب فن متخيل، يقوم على توظيف الخبرة العقلية

والنفسية والحسية، بالاعتماد على الذاكرة. وعليه يمكن القول بأن الأدب فن زمني، يتولى فيه السرد التعبير عن خبرة ما. والذي يهمنا هنا هو الزمن الوجداني الذي يدرك به وجود الزمن، فالماضي لم يعد له وجود لانتهائه، والمستقبل لا وجود له لأنه لم يأت بعد. إن كل ما هو موجود هو لحظة الحاضر التي سرعان ما تتبدد فيطويها الماضي؛ لأنه لا يمكن استمرارا الزمن في خطه المتواصل، وهو موجود فقط في الوعي الإنساني بذاته ووجوده ووجدانه([34]). ولهذا أطلق "باختن" (BAKHTINE) كما رأينا على الزمان والمكان، وفعل وعلاقات الشخصية وتفاعلها، وما ينتج عن ذلك من علامات نفسية، ومواقف عقلية مصطلح "الكرونوتوب" (CHRONOTOP). إذ يستحيل فصل المكان عن الزمان اللذين تشغلهما الشخصية.

يتماسك الزمان والمكان في الواقع وفي الفن الروائي فيعبران ظاهريا عن فضاء جريان الحادثة في المكان كفضاء ملموس ومدرك لإنجازه. ف" يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في مظهر من مظاهره." [35] والفضاء في السرد الروائي يقوم على الجدل الحي والمتواصل والمتواتر بين الماضي والحاضر؛ لأنه يختزل ويختزن القضايا الهامة المتفاعلة والفاعلة في وجدان السارد وفكره، وبذلك يتجسد المتخيل الزمني في علاقات مادية تستدعي أمكنة لها علامتها، وتستمدها من قوة الواقع. وبدونها لا يمكن فهم النص؛ لأننا لا ندرك فضائية الزمن إلا بقرائنه المكانية المادية التي تكشف لنا عن الأحوال النفسية والذهنية للشخصية الحالة في الفضاء، لأنها هي المستهدفة .

وعليه فالفضاء الروائي كإنجاز فني لا يوجد إلا باللغة، وبها يتجسد، فهو إذن فضاء لفظي. ويقر الناقد المغربي حسن بحراوي بأن نقاد الرواية وكتابها، يرون بأن تمظهر الفضاء الروائي لا يكاد يخضع لقانون واحد ثابت متعارف عليه، ولذلك يركز على ما للمكان والشخصية من دور في تكوّن الفضاء الروائي، وما لهما من تأثير متبادل، فكما أن الفضاء الروائي يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية للشخصية التي تشغله، كذلك لا شيء في الفضاء يحمل دلالة بدون الشخصية التي تحل فيه([36]). وبناء على ما تقدم، فإن الإشارة إلى الفضاء تتضمن الأمكنة التي جرت فيها

الحوادث، وهذه الأمكنة ارتبطت بأزمنة معينة سواء كانت ماضية تسترجعها الذاكرة فتستحضر المكان،أو حاضرة ترتبط بزمان ومكان تدفق السرد وامتداده الصاعد، أو أزمنة مستشرفة يتوقع السرد حدوثها في أمكنة معينة. فالفضاء يلف في إيهابه جميع الأمكنة، وحوادث الرواية تستدعي المكان وتفترض تدفقها فيه، وهذا ما يطلق عليه اسم فضاء الرواية "والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء" [37].

تعد البنية الزمكانية أساس الفضاء في المعمار السردي لدورهما في تقديم الحدث (ACT) (الفعل) الذي يتطلب فاعلا (ACTANT) ويتطلب زمانا (TEMP) ومكانا(LIEU/ESPACE) وساردا راو (NARATEUR)، وذلك مما يحقق تماسك البنية السردية. والفضاء الأدبي يتعالق بقيمة المرجعية المتكونة من فضاء العالم الخارجي، فلا نجد فضاء أدبيا لا يشمله هذا، وبحمولاته الإدراكية يتم الكشف عن المضمرات الثقافية والاجتماعية . ومن خلال رؤية محددة للعالم. فالفضاء بلا صلات وبلا موجودات تشغله، يبقى فضاء ثابتا متشابها؛ بل فارغا، لأن الصلات بين الموجودات فيه هي التي تؤسس لوجوده.

والفضاء الروائي مُحَصَل من مكون الزمن الروائي الذي تقدمه آلية السرد، والمكان الروائي متمظهر بآلية الوصف. ولقد أصر الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (G BACHELARD)(1984-1964) على فكرة تلازم الزمان والمكان في العمل الروائي، فالزمان يترك علاماته على المكان،كما تعبر التحولات الطارئة على المكان على تأثير وتيرة الزمن([38]).

يقول: "رولان بورنوف(R. BOURNEUF)" و"ريال أويلي" (R. OUELLET): لا نكاد نعثر عن مفهوم دقيق وواضح لمفهوم الفضاء في التراث الإنساني، فلقد ارتبط مفهومه بإدراك الواقع ودور الأدب في محاكاته باستنساخه، بل إن الأدب وبخاصة الرواية تُحيل على واقع تخيلي هو أساس الممارسة الإبداعية فـ" ليس تشخيص الفضاء في الرواية إلا جانبا خاصا من المشكلة الأم، أعني مشكلة المحاكاة، التي كانت مثار جدال وخصام بين الكتاب والمؤرخين والنقاد منذ أفلاطون

وأرسطو ومازلت. ويتبين لنا من هذه المشكلة مدى الالتباس الذي تقوم عليه كل ممارسة أدبية "([39]).

ومفهوم الزمكان يصهر الدلائل المكانية والزمانية في كل واضح وملموس. وهو"أحد مكونات الخطاب الروائي الذي بقي معطلا في ركام منجزات النظرية الأدبية. والتطرق للفضاء الروائي لم ينظر إليه كعنصر حاسم في السرد، بل تم تقديمه " كنتيجة للمقولة الزمنية أو كمكان وظيفي لا يكتسب قيمته إلا من خلال دراسة الوصف أو المرجع"([40]). والإمساك بمعنى الفضاء وبنائه وصياغته لا يتم إلا من خلال إدراك المرسل إليه و"أصبح الإدراك الإبداعي للمتلقي/ المرسل إليه أمرا لا محيد عنه. إن المشهد المرئي أو المكتوب لا يوجد بالفعل إلا بفضل مساهمة المرسل إليه"([41]). ولقد قبلت الابستومولوجيا بمكانة الفضاء الاعتبارية بوصفه مكانا ذهنيا، كما ذكر "هنري لوفبفر"(H. LEFEBVRE) في كتابه إنتاج الفضاء أو باعتباره شكلا معدا مسبقا ترتسم فيه كل مسافة متخيلة كما ذكر "جيلبير ديران" (J. DRAN)([42]).

فضائية النص ونصية الفضاء في السيميائية السردية :

جيرار جينيت (GERARD GENETTE):

اتجه جيرار جينيت(G. GENETTE) إلى البحث في فضاء اللغة السردية لأنه هي المشكلة للنص الروائي،فاللغة تمثل خطية زمنية وهذا أساس الاهتمام بالزمن على أنه فضاء اللغة وفيها تؤسس للأحداث في الزمن من خلال استرجاعات الماضي انطلاقا من الحاضر وتوقعات المستقبل،والزمن في فضائها عموما يمثل بعدا رابعا.

تناول جيرار جينيت مسألة الفضاء في مقال له بعنوان "الأدب والفضاء". أشار في البداية أن الأدب ظاهريا يتحقق بالدرجة الأولى في الزمن لارتباط النص بالقراءة وبالسرد،مما ينتج ديمومة متوالية. إن ما يجعلنا نبحث عن علاقة الأدب بالفضاء هو حضور الحديث المكثف عن الفضاء من خلال الخيال، بوصف الأمكنة والمساكن والمناظر، فنتوهم أننا نعبرها أو نقيم فيها. ومما يجعل الأدب فنا مؤسسا في الفضاء هو هندسته التي تجعله يتكلم عنها أو من خلالها عبر تشخيصها.

ويتأسس هذا باللغة، وهي أجدر وأقدر على التعبير على العلاقات الفضائية باستعارتها الرمزية باللغة وفيها، وبالتالي تُقَضّي كل شيء باعتبارها نظاما من العلاقات، فيؤدي ويضيف كل عنصر دوره في الرقعة، ومن خلال العلاقات الأفقية والعمودية التي تربطه بأشباهه وبالعناصر المجاورة. وهذه هي فضائية اللغة بنظامها الضمني اللساني النوعي الذي يتمظهر شكلا في الكتابة التي هي رمز لفضائية اللغة العميقة، وهذه الفضائية المتمظهرة في الكتابة(النص) التي ترتب فيه الكلمات والجُمل والخطاب لا زمنيا، لكنها تقدم في ذات الوقت متتابعة ومتجاورة في إطار ما نسميه نصا.

ويجب الانتباه إلى عدم اندماج القراءة في تعاقب زمني بقدر ما هي علاقات بين مشاهد تبدو متباعدة في زمن القراءة الخطي،لكنها متجاورة في فضاء متن الكتابة المتمثل في وحدة العمل الأدبي ممثلة في الأفقية والجوار والتعاقب،وأيضا في العلاقات العمودية،المعتمدة على الاسترجاعات والتوقعات والعلاقات التناظرية بين المُدركات. ومن مظاهر فضائية الكتابة التمظهر في الصور، فالخطاب يتشكل من سلسلة من الدوال الحاضرة،وهذه تعوض المدلولات الغائبة. إلا أن اللغة الأدبية لا تكون أحادية المعنى؛ بل تحمل في طياتها دائما معنى مضاعفا يمثل دلالة مجازية، وهذا الفضاء الدلالي المرتبط برؤية العالم(الايدولوجيا) يلغي خطية وأحادية الخطاب هو ما نسميه صورة،وهي الشكل الذي يتجسد به وفيه الفضاء وهو الذي يعطي للغة الأدبية فضائيتها الرمزية من خلال ملامستها للمعنى .

وأخيرا فإن تمظهر الفضاء في الأدب هو النظر إليه كمحصلة كلية، وهو إلغاء طغيان الزمن في شكله المتعاقب، لكن هذا لا يستدعي إلغاء التاريخ، فالزمن المسترجع هو زمن غير موجود إلا في الذاكرة، وفيها يأخذ الزمن شكل الفضاء"(43)

وقد صنفت"هانس مايرهوف"(H. MEYERHOF) الزمن صنفين:زمن له بعد كرونولوجي (موضوعي) وزمن له بعد سيكولوجي يستند للذاكرة والتوقع ويستند في الأساس على الماضي والمستقبل (44). وهذه الفكرة تأثر بها "رولان بارث"(R. BARTHES) حينما رأى اللغة متموضعة في درجة الصفر، ومنها تتأسس الكتابة

ISSN: 2335-1586
رقم العدد التسلسلي 14
مجلة إشكالات
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018

ليموضع بعدها الزمن في الحاضر أو الماضي أو في المستقبل. والفضاء الروائي المشكل باللغة ينشأ بتلبسه بالإيهام بعنصر الزمن.

وقد أكد غريماس(GREIMES) على الفضائية التي ينجزها الخطاب الروائي في داخله، وفيه تتجلى زمنية داخلية خاصة، مما يؤكد انغلاق النص. ([45]) فالإيهام بالواقع بموضعة النص يعطي النص بعدا حقيقيا يحيلنا على مرجعية خارجية، لكنها في وجودها تفتح الفعل التأويلي فيتشكل الفضاء الروائي، ولا يحيل إلا على مرجعية النص .

مدرسة باريس السيميائية :

استندت مدرسة باريس في سيمياء السرد على إرث دوسوسير. وهذا بالنظر في دور اللغة كمنظومة تواصلية ضمن بقية أنظمة الاتصال الأخرى، ومن أعلام المدرسة "غريماس"(GREIMES) و"جوزيف كوريتس"(JOSEPH CURTIS) و"جان ماري فلوس"(JEAN MARIAS) "و"جاك فانطاني" (J. FANTANILLE).

وبحثنا عن المرتكزات النظرية لهذه المدرسة يدفعنا للقول منذ البداية بأن القبض عليها يكون خلال الكشف عن خلفياتها الابتسمولوجية الحضارية الفلسفية والمعرفية. والتركيز على غريماس في هذا الاتجاه السيميائي راجع لأنه باني هذا المعلم السيميائي في السرد، خاصة بكتابه "الدلالة البنيوية" سنة 1966م بالإضافة إلى مقالاته العديدة.

ولقد قدمت مدرسة باريس تصورا نظريا يرتكز بنائيا على نقد وتقويم، الاتجاه الوظائفي "لمونين"(MONIN)،"مارتنييه" (MARTIGNY) وسيميائيات "بيرس" (PEIRCE). وسيميولوجية "جريماس" اعتمدت في الأساس على الاتجاه الشكلاني وبخاصة مورفولوجيا الخرافة "لفلاديمير بروب" (V. PROP)وهذا بتحديد العناصر الشكلية للظاهرة، فـ" التحليل البنيوي لكل مظهر من مظاهر الفلكور هو الشرط الضروري لدراسة مظاهره التاريخية، ودراسة القواعد الشكلية هي المدخل لدراسة القواعد التاريخية"([46]). والعناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف التي تؤديها الشخصيات، ومن ذلك حصر عدد الوظائف أو الأفعال في واحد وثلاثين، وقد تقل عن ذلك تبعا لتتابع الأحداث التي لها منطقها وقوانينها. وهذا ما بنى عليه غريماس نظريته، حيث

أشار إلى أن أهمية نموذج بروب ". تكمن في قدرته على الاستفزاز. وطاقته على إثارة الفرضيات. . . هو الذي طبع مسيرة السيميائية السردية منذ بدايتها"([47]).

ولقد استلهم "جريماس" من "رومان جاكبسون"(ROMAN JAKOBSON) فكرة علاقة الثنائية ووجود تقابل من خلال التناقض أو التضاد، علاقة الحضور والغياب. ويعتبر النحو التوليدي لـ" تسنير" (TESNIER) مرتكزا مهما لنظرية "غريماس" في السرد، والتي تعتبر الفعل (VERBE) منبثقا ومنظما للعلاقات العاملية، فالأفعال نوعان: أفعال للحدث، وأفعال للحالة. وقد حصر العوامل (ACTANTS) في وضعها الدلالي، وجمع كل الوظائف في متن معين في عامل دلالي واحد، ليكون في النهاية لكل عامل بعده الدلالي، فـ" جل العوامل كيفما كانت العلاقة التي تجمعهم يمثلون التمظهر في كليته"([48]). واستلهم "جريماس" من "كلود ليفي شتراوس" (C-STRAUSS) فكرة المضمون الحكائي الذي اعتبراه –خلاف "بروب"– وظيفيا لأنه أساس وجود الحكاية، وهو الذي يعطيها بعدها الثقافي والدلالي. ومن هنا اهتم (جريماس) بالشروط الداخلية المحايثة المؤسسة للمعنى في النص، دون الالتفات في المعنى للعناصر الخارجية؛ لأنه في حقيقته " أثر ونتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة"([49]) . وليتحقق ذلك يتم تعيين الوحدات النسقية الثانية للنص،ومن ثمة تحديد مستواه السطحي (NIVEAU DE SURFACE) وفيه يتحدد النص لغويا في اتجاه خطي مباشر وكما يقرؤه قارئ عادي. ([50]). وهذا من خلال مستوى سردي ودوره هو ربط وتنسيق الترابط والتوالي والتحول للأحداث المترتبة عن تحولات الفواعل (الشخصيات) الناتجة عن الأدوار التي تقوم بها، بدءا من انطلاق السرد إلى نهايته. والغاية من ذلك الإمساك بالدلالة والمستوى الدلالي ينتج عن ترابط الحالات والأشكال المولدة للمعنى داخل النص. ([51]) . ولقد تجلت المقاربة الفضائية في السرد في آليات إجرائية هي: سيميائية المكان والزمان والشخصيات واللغة السردية. والفضاء الروائي هو الذي يؤطر هذه المادة الحكائية وينظم نظام العلاقات فيها استنادا إلى الرؤى السردية. والإمساك بالدلالة في التحليل يتم بالاعتماد على تقابل بين البنيات السطحية والبنيات العميقة التي تتفاعل

لتوليد المعنى. ولهذا تهتم السيميائيات السردية بالمعنى الذي يتولد من الملفوظات السردية(LES ENONCES NARRATIVES) وهي أصغر الوحدات البانية للنص ويتم النظر إليه باعتباره فضاء لغويا ومحددا لعدد لا متناه من الاستطرادات الممكنة"([52]). والغرض من ذلك هو النظر في تعدد ولا نهائية البرامج السردية المولدة للنصوص، وهي موجهة وهذه تبقى بلا قيمة بـ " صب هذه الحدود المجردة داخل الوعاء الزمني وداخل الوعاء الفضائي"([53]).

ولم تعرف الدلالة قيمتها إلا عند(جريماس) في كتابه الموسوم بـ"الدلالات البنوية (SEMANTIQUES STRUCTURALES) وقد كان ولا يزال مرتكزا في الأبحاث السيميائية التأويلية.

يوري لوتمان (Y. LOTMAN 1922 -1993م):

من خلال خُطاطة المرسل والمرسل إليه وقناة اتصال بينهما بيّن "لوتمان" بأن عملية الوصول إلى النموذج المُلائم " ليست إجرائية بالقدر الكافي، ما لم تكن لهم دراية وتأقلم وتجربة في الفضاء، وناتجة من تعاون الدليل وموضوعه ومؤوله، و لـ" تكون الخَطاطة إجرائية يجب أن تكون متجذرة داخل فضاء سيميوطيقي، كل المشاركين في فعل التواصل يجب أن تكون لديهم تجربة ما، أن تكون لهم ألفة مع السيميوزيس*، هكذا وبشكل متناقض فإن التجربة السيميوطيقية تسبق الفعل السيميوطيقي"([54]) .

وسيمياء الكون هي فضاء رحب سابق لكل اللغات وضروري لوجودها و لتحاورها وتجاورها واشتغالها،وتبقى دائما في حالة تفاعل ، فـ" خارج سيمياء الكون لا يمكن أن يكون هناك تواصل"([55]). وعمل اللغة لا يتم إلا إذا اندمجت وغرقت في سيميائي الكون، "ولا توجد سيمياء كون تستطيع أن توجد بدون لغة طبيعية تلعب دور المركز المنظم،وجود لغات أخرى جزئية غير اللغة الطبيعية،يسهم في تأثيث الكون وتأدية وظائف ثقافية باعتبارها مدمجة داخل سياق سيميوطيقي. ([56])، وهي تابعة بشكل واضح لبنية اللغة الطبيعة النحوية . والحياة على وجه الأرض تسير في إطار سيرورة زمكانية خاصة تنتجها الحياة نفسها، وظاهره الزمان والمكان لا تكتفي بالمعنى

الهندسي للفضاء، وظاهريا لا يبدو الزمن بعد رابعا، ولكنه يبدو مثل تتابع الأجيال. والحياة الثقافية تفرض بنيتها الزمكانية الخاصة بها؛ لأنها تنتظم داخلها فقط وتتحقق ماديا في سيمياء كون وهي من انتاجه، وهي نتيجة نسق عام من المرجعيات على امتداد محور زمني هو الماضي والحاضر والمستقبل،ومحور مكاني هو الفضاء الداخلي والخارجي والحد بينهما.

الفضاء والإيديولوجيا:

عرفنا أن الفضاء هو مجال حياة الإنسان بما يحويه من أمكنة يجري فيه سلوكه وهو مرآة يرى فيها المرء صورة تلك الحياة،وهو مخبر بناء الشخصية وتكوينها البدني والنفسي والاجتماعي، فتؤثر وتتأثر بمحيطها وتصبغ فضاءها بقيمها، فيكون مجال حياتها. وتعلق الذات بفضائها الحميم، وإدراكها يكون بعمق أنساقها الثقافية الدالة بأبعادها الرمزية والإيديولوجية فـ " مثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول، ولكنها تدخل في تشكيل النصوص الفنية . . . فالفن يحطم الأنساق السائدة ويصنع بدائل تحل محلها"([57]). والمكان كمكون من مكونات الفضاء الروائي غير منعزل عن باقي مكونات السرد التي تعطيه مُسوغ وجوده بتقديم رؤية معينة ومن هذا قال " يوري ايزنز فايك" في مقال له بعنوان " الفضاء المتخيل والإيديولوجيا" رؤية معينة: " إن الفضاء المشخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأُدلوجَة معينة، لا لإمكان تطابقه أو تناقضه مع الفضاء المرئي، أو مجرد اختلافه عنه، بل لمنطق انكتابه داخل الخطاب الجامع الذي يمنحه معناه"([58]). وأداة الكاتب لتجسيد الفضاء هو اللغة التي تتآزر المفردات والجمل فيها لتقديم صور.

ويرى "دوسارتو" (M. DE CERTEAU) أن المكان الخاص هو محل للعقلانية والإستراتيجية هي انتصار المكان على الزمان؛ لأن في المكان المؤسسات المنظمة، وفيه يكمن توزيع القوى والمحافظة عليها للتمكن من الرقابة والعزل.

والمكان الخاص هو الذي تتضافر فيه القُوى وتوزع المهام والتداولات لبناء خطاب حقيقي يتعلق بمواضيع معرضة للإقصاء أو الإبعاد أو المصادرة أو المنع.

والصراع يتجلى في اليومي، وهو مظهر للمعادلة الاجتماعية (الإستراتيجية التكتيكية) يقول" دورسارتو":" ينبغي علينا أن نعيد الاعتبار للمظهر الصراعي في كل تحليل ثقافي. . . فلا يمكن إقامة أي تحليل (علمي أو نقدي) بغض النظر عن الصراع، فالصراع هو أمر أساسي مثل البعد الاقتصادي والأخلاقي والجمالي للممارسات اليومية". وتتشخص تجليات هذا الصراع في المجال الاجتماعي وخاصة في الثنائيات الضدية في الممارسات اليومية ([59])

إن تنوع الأمكنة في الفضاء وما يتولد عنها من أحداث وما يشع فيها من إشارات رمزية تصدر عن رؤية أو رؤى مهيمنة، هي مكونة الفضاء وتعبر عن موقف إيديولوجي ورؤية للعالم.

خاتمة:

إن دراسة الفضاء الروائي تعتبر حديثة العهد إذ لم ترق بعد لتكون رؤية نظرية متكاملة يمكن التركيز عليها، واتخاذها كمعالم توجه نظرة الناقد، وتلبي أسئلته، لكنها تمثلت أساسا في اجتهادات باحثين ما فتئت تخطو بعزم وثقة نحو التأصيل.

نرى أن التباين في مفهوم الفضاء راجع إلى عدم وضوحه، بل اختلاف مدلوله في الفلسفة الغربية وفي الدراسات التي متحت منها. وبالطبع فإن الدراسات المنجزة في مقاربات الفضاء ناتجة عن اختلاف المفكرين والدارسين في فهم طبيعته كمسألة كونية ارتبطت بالميتافيزيقا. ورغم المحاولات الابستيمولوجية في فك أسرارها إلا أنها بقيت خاضعة لوجهات النظر مما أدى إلى اختلاف في المصطلح وفي ترجمة هذا المصطلح، الذي بقي زئبقيا ورمزيا وشاملا. ومع ذلك فإن الفضاء يبقى يخترق حياتنا، فالإنسان لا ينفصل عن فضائه، فهو الفضاء ذاته.

هوامش:

---

[1] ينظر: جزيف إكستتر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة ، لحسن حمامة، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان (د،ط)،2003،ص43.

[2] حسن نجمي:شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2000،1،ص36.

[3] ابن منظور لسان العرب، حققه وعلق عليه عامر أحمد حيدر، راجعه أحمد عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1424،1هـ-2003م، المجلد السابع ،فصل الفاء مادة (فضض)،ص،233،234.

[4] la rousse VV. EF France . 2001. p155.

[5] Jon-Than crother :o xford. university press. Fifth édition. p1137.

[6] Le robert alphabétique et analogique de la langue française ,paris, 1977. P625.

[7] ينظر: أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق، مغرب، دمشق،(د،ط)،2000،ص25.

[8] ينظر: فيصل الأحمر: السيمياء الشعرية،جمعية الإمتاع والمؤانسة،(د،ط)،(د،ت)،2005،ص84.

[9] رشيد بن مالك:قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى ،2000. ص71.

[10] ريجار هوكاس: الدين ونشوءالعلم الحديث،دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني، ترجمة زيد العامري الرفاعي، مكتبة مدبولي، (د،ط)،(د،ب)،(د،ت)،ص09

[11] المرجع نفسه،ص10.

*وموطنها أيونة وهي جزيرة تقع بين اليونان وتركيا في بحر إيجه، ومن أعلامها طاليس و أنكسمندريس وإنكسمانس،وكانت مهدا للعلم والفلسفة الغربية، حاولت فهم الطبيعة والبحث عن قوانينها بدل التفسيرات الخارقة.

[12] ينظر: سعيدي عبد الفتاح: مفهموه الزمان بين برغسون و انشتاين، مذكرة ماجستير في الفلسفة، جامعة منتوري،2008،ص21،20.

[13] ينظر: جوزيف إكستتر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،2003،ص18.

* **الفيثاغورية:** مصطلح أستخدم للتدليل على المعتقدات الباطنية(الميتافيزيقية) التي إعتقدها فيثاغورس وأتباعه، وكانوا متأثرين بالرياضيات وهم مصدر إلهام لأفلاطون.

[14] ينظر: حسين حرب: الفكر اليوناني قبل أفلاطون، سلسلة الفكر اليوناني، دار الفارابي، بيروت1979، ص27، 28.

[15] ينظر: جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الروائي،ص19.

[16] ريجار هوكاس: دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني،مرجع سابق،ص11.

[17] ينظر: مصطفى غالب: أرسطو في سبيل موسوعة فلسفية،دار الهلال،بيروت، 1988،ص36.

([18]) ينظر: فيصل الأحمر: السيمياء الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة،(د،ب) ، (د،ط)،2005،ص84.

[19] ينظر: محمد محسن الزراعي،إنشائية الفضاء في الفينومينولوجيا،مجلة علامات، عد32،ص9.

[20] ريجار هوكاس ، الدين ونشوء العلم الحديث،دراسة في فلسفة العلم وعلم الاجتماع الديني،مرجع سابق،ص6.

[21] المرجع نفسه،ص7.

[22] المرجع السابق، ص21.

[23] جوزيف اكستنر: شعرية الفضاء الروائي،مرجع سابق،ص20.

[24] المرجع نفسه،ص20.

[25] المرجع السابق، ص21.

[26] المرجع نفسه،ص22.

[27] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتهاالجزء3،الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1990،1،ص113.

[28] ينظر: حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي،ص44.

[29] ينظر: Henri Mitterand. Chronotopies ronanesques poétique n81. Fevrier1990. Seuil. p89 p103.

[30] ينظر: حافظ جمال الدين: شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، العدد52، يونيو 2004، ص53 .

[31] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص36.

[32] ينظر: Dictionnair Historique. Thématique et technique des littératures

[33] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاتها الجزء03، مرجع سابق،ص112،113.

[34] ينظر: سليمان مودع:آلية تصوير الفضاء وتمظهره في الفن الروائي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد19،جوان2010،ص333.

[35] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، ديوان المطبوعات الجامعية،1995 ص227.

[36]ينظر :حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء ، ط1990، 1،ص،27 36، 44.

[37] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق،ص63.

[38]ينظر : إبراهيم صالح:الفضاءولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف،ط1، 2003،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،الدار البيضاء، المغرب،ص8،9.

[39] جنيت وآخرون: الفضاء الروائي ترجمة:عبد الرحيم حزل،إفريقيا الشرق،المغرب، 2002،ص116.

[40]حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق ،ص13.

[41] Michael issacharoff. L'espace et la nouvelle. Paris. Ed. josé corti. 1975. p13.

[42]ينظر : حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص33.

[43]ينظر :جيرارجينيت وآخرون:الفضاءالروائي،مرجع سابق،من ص11 إلى ص 17.

[44] ينظر :جوزيف إكستنر : شعرية الفضاء الروائي،مرجع سابق،ص22.

[45]ينظر : عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب(من أجل تصور شامل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان،ط1،لبنان، الجزائر ، الرباط،2010،ص143.

[46] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية:منشورات الزمن، الطبعة الأولى 2001، الرباط، المغرب،ص18.

[47] courtes (joseph) introduction à la sémiotique narrative et dixursive. ed hachettes. 1976. p1.

[48]ينظر: Greimas (Aj). Du sens2. éd Seuil. paris. 1983. p67.

[49]جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية والخطابية، ترجمة جمال خضري، منشورات الاختلاف، الجزائر 2007،ص12.

[50] ينظر : رولان بارث:درس السيميولوجيا، ترجمة خليل أحمد خليل، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،1992،ص77.

[51]ينظر في هذا: سعيد بنكراد السيميائيات السردية،مرجع سابق، ص70.

[52]ينظر : عبد العالي بو طيب:غريماس والسيميائيات السردية، مجلة علامات في النقد(السعودية)، المجلد06،الجزء22،ديسمبر 1996،ص105.

[53]سعيد بنكراد:السيميائيات السردية،(مرجع سابق)،ص70.

[54] يوري لوتمان:سيمياء الكون،ترجمة عبد الحميد نوسي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى 2011،ص14.

*السيميوزيس:مصطلح للسيميائي بيرس(1889–1914) والمراد به الفعل المؤثر بين الدليل وموضوعه المؤول.

55 المرجع نفسه،ص15.

56 ينظر :يوري لوتمان، سيمياء الكون، مرجع سابق ص27.

57 سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،بيروت دار التنوير، الطبعة الأولى،ص85.

58 جيرار جينيت وآخرون: الفضاءالروائي:ترجمة عبد الرحيم حزل،مرجع سابق، ص129،130.

59 ينظر: لوي كيري: العلوم الاجتماعية أمام عقلانية الممارسات اليومية، أسئلة إلى ميشال دوسارتو،المشكلات الابستمولوجية للعلوم الاجتماعية، ترجمة محمد شوقي الزين، باريس، منشورات المركز الوطني للبحث العلمي ، (د،ب)،(د،ط)،1983 ص86.

ISSN: 2335-1586 مجلة إشكالات
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018 رقم العدد التسلسلي 14

شعرية العتبات النصية في القصيدة الجزائرية المعاصرة
عتبة العنوان أنموذجا

The Poetry of the Textual Paratexts in the Contemporary Algerian Poem
The Title as a Model

أ. زينب نسارك

جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية

كلية الآداب واللغات

البريد الإلكتروني: zineb.bezina@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/01/17	تاريخ المراجعة:2018/01/17	تاريخ القبول:2018/05/03

ملخص البحث

تهدف الدراسة إلى البحث في العتبات النصية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وتقصي ملامحها الفنية، وهذا انطلاقا من كونها خطاب يجمع إلى جانب محتواه الجمالي ونسقه الاستعاري، أنساقا وممارسات نصّية كانت تعتبر -سابقا- وضعيات هامشية وثانوية، إلاّ أنّها غدت نصوصا مصاحبة لا يمكن الاستغناء عنها أو تجاهل أهميتها في صياغة الإطار الشّعري العام للقصيدة، التي أصبحت لا تكتمل من غير عتباتها النّصية، التي تمنحها إمكانات شعريّة وفنية جديدة ، تقوم على المزج بين الممارسة الإبداعية المتعلّقة بالشّعر وبين الممارسات الفنية التي يندرج الشعر في إطارها ومحيطها العام، والّتي تكون موازية لشعرية النّص، ومن بين هذه النّصوص الموازية نص "العنوان " وما يمثّله من شعرية موازية لشعرية النّص، لأنه يمثّل مصدر جذب وإغراء أو مصدر صد ونفور وهذا حسب ذكاء الشاعر في التعامل معه .

الكلمات المفتاحية :; القصيدة ; العتبات النصية ; النص الموازي ; عتبة العنوان .

Abstract :
This study aims at studying the textual paratext in the contemporary Algerian poem and searches its artistry characteristics. This is because the poem is a discourse that includes, in addition to its aesthetic value and metaphorical pattern, paradigms and textual texture which used to

be considered superficial and secondary, but they become compulsory texts which could not be ignored or do without these in the texture overall of the poem which become amputated without a textual paratext that offers it new artistic dimension based on poetical creativity and artistic pattern around which poetry and its framework revolve and which goes with the poetics of the text. This is so because it constitutes the source of fascination and seduction or the source of distaste and repulsion. This depends on how smart the poet deals with it.

Keywords: poetry, poem, text, title, parallel text.



مقدمة:

شكلت النصوص الشعرية حالات إبداعية متميزة ومتباينة من شاعر إلى آخر، ولهذا سعى الشاعر دائما إلى ترجمة أحاسيسه وأحاسيس غيره، عن طريق لغة شعرية متميزة ترنو دائما نحو الأدبية والبحث عن الفرادة والتميز، تلك الفرادة التي لا تتحقق عبر النص فقط إنما تتجاوزه إلى محيطه الموازي له وإلى ما يشكل بناءه الكلي في صيغته النهائية وهو ما يطلق عليه المناص" paratextualite "، أو المحيط النصي، وكل ما هو خارج النص وما يسبقه ويجمع كلّ متجاوراته ويكون معها في علاقة.

يُمكّن المناص القارئ من الدخول إلى النص وفهمه أكثر، فهو تأشيرة العبور الأولى، لأنه يجمع أشكالا متعدّدة تتمثل في الغلاف الخارجي، العنوان، الكلمة القبلية ....الخ أو ما يطلق عليه " العتبات النّصية " وهي التي يتعذر الدخول إلى النص دونها، فهي الرابط الأول بين النّص وقارئه باعتبارها " مجموع غير متجانس... عناوين، عناوين فرعية، تقديمات، تعليقات " 1 وتأتي مُصاحِبة للنص وفاتحة له .

تندمج العتبات النّصية أو ما يُطلق عليه المهيئات النّصية أو المداخل الفنيّة فيما بينها، حتى يتكوَّن النّص في صورته النّهائيّة، ذلك أنّه "لا شيء خارج النص،

فالعنوان والنص والإخراج والإشارات والصّور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالّة يكمّل بعضها بعضا "2، فلا يمكن فصل عتبة عن أخرى، ولا يمكن حذف عتبة من النص الرّئيسي، لأنها تتراصّ فيما بينها مشكّلة جسدا واحدا، وكل هذا يدخل ضمن طريقة الإخراج النصي المُتّبعة من طرف هيئات النشر المُختلفة وبالتّعاون مع الشّاعر الذي يكون له رأيه في كثير من الأمور الخارجية التي تخصّ نصّه، إنها شهادة الميلاد الأولى التي تُعلن ولادة النص بين يدي القارئ الذي يكون حاضنا لهذا المولود الجديد حسب تعلّقه الأوّليّ به .

وقديما لم يكن يعتدّ كثيرا بطريقة الإخراج، بل كان المهمّ هو طبع الكتاب وتوفيره للقارئ في أيّة صورة كانت ولكنّ كثرة الإبداعات وتزاحمها على رفوف المكتبات وفي دور العرض المتعددّة، قد دفع إلى الاستعانة بمُوجّهٍ قرائي آخر وبحافز قرائي يمارس دور الجذب من أوّل لقاء بين القارئ والنّص، وقد تكون هذه البطاقة التعريفية صادقة في تقديمها للنص، وقد تكون مجرد قراءة سطحية وهامشية تمارس دور المغناطيس الجذاب، فالمهم في الدرجة الأولى هو القراءة العميقة التي ستكشف ألاعيب الإخراج وجاذبية الألوان والرّسومات المرفقة على النّصوص الشّعرية .

إنّ هذه الموجّهات القرائية التي يلجأ إليها الشّاعر والنّاشر – على حدّ سواء– هي عبارة عن أنظمة سيميائية وأيقونات ورموز مختلفة، تمارسُ أعلى اقتصاد لغوي ممكن، تغري القارئ والباحث إلى تتبع دلالاتها المتعددة والبحث عن تأويلاتها الممكنة.

لقد أصبح الإخراج نمطا من أنماط الإشهار الذي يحرص عليه كلا من الناشر والكاتب للوصول إلى نص تفاعليّ تفاعلا أوّليا، والوصول إلى العناصر الشّعرية للنص الأوّلي والمتمثلة في " العنوان، تقسيم القصيدة إلى مقاطع، وضع كلمات تقديمية للقصيدة" 3، و هي من أهم العناصر التي أصبح دورها لا يستهان به في عملية القراءة، فهي بمثابة طبق الطعام الذي نبدأ به قبل تذوق الطّبق الرّئيسي، ولهذا فإن هذه العناصر " ليست هيّنة أبدا ولا يمكن النظر إليها كعناصر محايدة في البحث عن بناء مختلف للقصيدة العربية" 4 .

فالنص يقوم بإنتاج شعريته من خلال تلك العلاقات التي يستمدّها من محيطه الخارجي والمتمثّلة في العنوان الرّئيسي والعناوين الفرعية والعناوين الدّاخليّة والتقديم، والمُهيّئات النّصيّة الأخرى كاللّوحات والرُّسومات المُرافِقة للعمل الشّعري، وهي إبدالات شعرية تبحث عنها القصيدة المعاصرة لإكمال جانب مهم من جوانبها الإبداعية .

أولا:شعرية النص الموازي للقصيدة العربية المعاصرة

احتفت القصيدة العربية المعاصرة بالعتبات النّصية احتفاء كبيرا، حتى غدت الممارسة النّصية للشّعر المعاصر لا تكتمل بدونها، وحتّى لم يعد هناك مبرّر لتجاهلها والتغاضي عن استثمارها بدرجات متفاوتة من الوعي والتّصميم والثراء، فلا " يبني الشعر المعاصر نصّيته التي تسمح له بالّتداول بهذه الصّفة في المُجتمع الثّقافي المعاصر، إلا انطلاقا من مجموعة من العتبات النصية الدّاخلية التي تضمن له نسقا رمزيا يحمل توقيعه كاسم المؤلف، أو التي تعيّنه أو تبوّبه كالتّحديد الأجناسي، العنوان، العناوين الفرعيّة والفهرست، أو التي تقدّمه للقارئ والجمهور كالمقدمة وكلمة النّاشر، أو التي تُسيّجه أو ترفعه احتفاء وتذكارا وعلامة بانية للدّلالة والمتخيل كالتصدير والإهداء، إنّ النص الشعري المعاصر لا يحقق نصّيته خارج هذه العتبات الداخلية التي تمنحه هوية نصّية مخصوصة داخل فضاء التّبادل الرمزي كفضاء مؤسساتي"5 وهذه النصوص الموازية التي راح الشّاعر العربي المعاصر يتهافت عليها في بناء شعرية نصوصيه، هي تفكيك أوّليّ للنّص، أو قراءة مفتاحية للنّص من قبل المبدع أو الناشر، وهي محاولة أولية لتفكيك المتعاليات النّصيّة المستعصية، ودفع النصّ لإعطاء مهيئات تفتح أفق بناء تصورات جديدة ومُسبقة توجّه حداثة النّص المعاصر وتسمح بحسن استقباله، بشكل يجعل للنصوص الموازية دورا ومكانة، وقد أطلق على الشعرية التي تهتم بالنصوص المُصاحِبة أو النصوص المُوازية مصطلح المتعاليات النصية التي اهتمت بالإجابة على مجموعة من الأسئلة الجديدة التي صاحبت البناء النّصي الجديد.

ثانيا :شِعرية المُتعاليات النَّصِيَّة

خصص جيرار جنيت Gérard Genette بحوثه النظرية للبحث في شعرية المتعاليات النصية وفي كيفية تشكُّلها، ولهذا فإنه يَعتبِر أنَّ الموضوع الرئيسيَّ لكل شعرية عامة، يكمُنُ أساسا في التساؤل عن طبيعة وسلامة معاييرنا الصّريحة والضمنية للأدبية 6 والتساؤل الدّائم " في أيّ شيء تتحصر أدبيّة الأدب" 7 .

وبحث جيرار جنيت عن أدبية الأدب وشعريته قد قاده إلى الانتقال إلى البحث في مجالات يراها ضرورية لبناء الشّعرية النّصية، وهذا بنقل الاشتغال إلى حقل المتعاليات النّصّية وذلك بغزو أكثر ملاءمة للملفوظات الأدبية، سواء ضمن نظام المُحايثة أو ضمن نظام المُفاعلة مع غيرها من النّصوص والمتواليات، إنّ مضاعفة التجريد لم يكن ترفا فكريا أو جنوحا نحو التنظير المجاني، بل استجابة للوقائع النّصية التي ما فتئت تكشف، في ذاتها أو تفاعلاتها عن تعقُّدٍ بالغ "8 .

يرى جيرار جنيت أنّ المتعاليات النّصية هي الموضوع الذي يجب أن تُركّز عليه الشّعرية الحديثة، فيُصرّح قائلا : " في الواقع لا يهمُّني النّص حاليا إلا من حيث " تعاليه النّصّي "أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النّصوص " 9

وإن هذه العلاقات أو المتعاليات النّصية تجعل النص " لا يعبُر طريقه نحو البناء والدلالية إلَّا عبر اجتياز مجموعة من التّعبيرات والنّبرات والعتبات النّصية، التي تصاحبه أو تحيط به، في صيغة شبكة معقّدة، لم يعد معها مجال لتصوّر نصّ أملس، يمكن أن يعبُر طريقه نحو دلاليّة في أصالة ونقاء مطلقين، خارج مقولات المتعاليات النّصية، وما كشف عنه من قوانين ماديّة، تفاعليّة للإنتاجية النّصية " 10. فالتفاعل والإنتاجية سمتان أساسيتان في الشعرية النّصية، وهي قوانين مهمّة لكشف خبايا النص والبحث في فضاءاته الممكنة، وعليه فإن المداخل الفنية أو البناء الخارجي للنص هي إحدى السّبل التي تقود إلى فهم النص، ولهذا ففي خضم الدّراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة على وجه التّحديد، برزت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بكل ما يحيط بالنص، ويشكّل فضاءه العام .

فإن العتبات النّصية هي أبرز المحدّدات التي تم استثمارها – في الآونة الأخيرة – على شكل ملحوظ " بعيدا عن تقاليد الكتابة أو القراءة السّياقيّة التي كانت تستثمر النّص وما له صلة به من أجل وضع منهجية قرائية محدّدة تخضعه لآلياتها" 11 .

إن تنوع الشّكل الشّعري المعاصر وتعقد مضامينه قد دفع الشعراء إلى مصاحبة نصوصهم بمجموعة من العتبات التي تشفع لها بمجموعة من المفاتيح القرائيّة، تلك التي تفنّن الشعراء في توظيفها وانتقائها بعناية شديدة وبكثير من الحساسية، خاصّة مع التّطوّر التّكنولوجي الهائل في مجال الطّباعة والتّصميم، فالشاعر أصبح يبحث عن إمكانات جديدة لدعم شعرية نصوصه التي لم تعد مقتصرة على النص في حدّ ذاته وإنّما انزلقت مضامينُه وتوسّعت لتتعدّى حدود الدّلالات الدّاخلية للنّص، إلى ما هو خارجه، وهذا تماشيا مع ما عرفه العصر من تطوّر المطبوع في أشكاله وألوانه .

ويطلق جيرار جنيت لفظ النّص المصاحب على مجموع الملفوظات التي تحيط بالنّص : العنوان، العنوان الفرعي، التقديم، الضّميمة، فهرس الموضوعات ...الخ، إنّ النّص المصاحب مجعول لإجلاء حضور النّص لضمان حضوره في العالم وتلقّيه واستهلاكه " 12.

فالنص يفرض حضوره الفعلي بالممارسات النّصية التي يسلكها والتي لا يستطيع التغاضي عنها أو تجاهل قيمتها أو التي تمثّل سياجا أو أفقا يوجّه القراءة أو يحد من جموح التأويل، من خلال مساهمته في رسم أفق انتظار محدَّدٍ انطلاقا من قيمة هذه الممارسات أو المتعاليات، لأنّ جيرار جنيت يحدّدها بدقّة وتفصيل فيقول في كتابه المتعاليات : " يرتبط النّص بهذا المعنى بما أسمّيه نصّه الموازي ويمثّله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، التّبديلات، التّنبيهات، التّصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السّفلية، الهوامش المذيّلة للعمل العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يأخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذّاتية والغيرية، التي تزوّد النّص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي، بحيث أنّ القارئ الحصيف والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النّص، لا يستطيع دائما التّصرّف بالسّهولة التي يتوخّاها" 13 .

1- إشكالية النص الموازي

انطلاقا من هذا التقسيم والتحديد الدّقيق للنُّصوص المُوازية، تُطرَح وتظهر مجموعة من الأسئلة والإشكالات تتعلّق بكيفية استخدامها وتأطيرها الصّحيح في فضائية النص وهذه الأسئلة تتعلق بمدى تحكم المبدع والناشر على السّواء في النّصوص الموازية أو في العتبات النّصية، فلا تطرح إشكالا عند القراءة والتلقي، وكيف تستطيع أن تكون خادمة للنّص لا خائنة له ؟، نظرا لكونها تتّسم بالزئبقية وبتعدُّد التَّأويلات والتّغيُّر في الطّرح من نصّ إلى آخر ومن شاعر إلى آخر ومن ناشر إلى آخر ، و هذا نظرا لرسالاتها المشفّرة التي تقذفها من حين إلى آخر، وهل " النص الموازي جزء من النص أم هو مجرد "عتبة " و" ذيل" و"هامش" و"تكملة"؟ هل هو جزء من الفضاء الدّاخلي للنص أم أنّه مجرّد "كلام غفل " يتموضع خارج حدوده؟ هل هو دليل دال أم مدلول ؟ هل بنية جزيرية معزولة أم سيرورة دلالية تقع داخل حدود النّص وخارجه في آن " 14 . وهل يكون النّص عاجزا دون هذه العتبات عن تحقيق ذاته وبلوغ شعريته ؟

هذه هي الإشكالات التي تطرح عندما يتعلق الأمر بنصوص تحتفي بإطارها الخارجي وتجعله دالا مهيمنا على دلالات النص حتى أن أهميتها تصبح في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور ببابها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح " 15 ، أي أنها أخذت نصيبها من الأهمية، نظرا لأنها تبوح لنا وتشي بأسرار النص قبل الولوج إليه .

وهذا ما يجعل النَّص يبحث عن اكتماله في عملية التلّقي، فربما ستقول العتبات ما عجز هو عن قوله والإفصاح عنه، وربما ستزيد من سيولته وسهولة استقباله، فتكون بذلك فأل خير عليه، وطريق تتخذه القصيدة نحو حُرّيَتِها والبحث عن مواصفات كمالها .

وفيما يلي بحثٌ في أهمّ النصوص الموازية التي شَكّلت الإطار العام للقصيدة الجزائريّة المعاصرة، وهي عتبة العنوان، والتي تنوّعت واختلفت وحتّى تشابهت من

شاعر إلى آخر ومن ديوان إلى آخر، حتى اكتسبت مجموعة من الخصائص والجماليات الفنية والتأويلية .

2- عتبة العنوان :

ننطلق من تحليلنا للعنوان أو لمنهجية العنونة، من فرضية أنه لا شيء يرد في العمل الأدبي دونما وظيفة له، ومن أن اتحاد عناصر العمل الأدبي ينتج البنية الدلالية الكبرى للنص، وهذه البنية الكبرى تتشكّل بدورها من بنيات صُغرى ينطلق منها النّص (أيا كان) في بناء تشكُّلِه .

إن العنوان هو أول ما يقع عليه المتلقي على اعتبار أن العناية به ازدادت أكثر، إذ لم يعد مجرّد إشارة إلى المحتوى الدّاخلي للنّص إنما أصبح علامة ضمن نظام وأصبحت له استراتيجة خاصة به، فهو" يُعتبر عنصرا من أهم العناصر المُكوّنة للمُؤلف الأدبي، ... يُعتبر العنوان سُلطة النّص وواجهته الإعلامية، تُمارِس على المتلقي إكراها ، كما أنّه الجزء الدّال من النّص الذي يؤشّر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والمساهمة في فكّ رموزه "16

فأهمية العنوان تظهر في تحديده للقيمة الدّلالية للنّص، وفي قراءته والمساهمة في فكّ رموزه، يُمارِس سلطة التّصرُّف في النّص والتّحكّم في دلالاته وفق حركة إبداعٍ متجدّدة في كلّ مرّة، هذا الإبداع الذي يتعدّى النّص الدّاخلي إلى الخارجي (العنوان)، كونه سلطة النّص وهويته، فالعنوان عتبة من عتبات النّص وهو "المفتاح الأهم بين مفاتيح الخطاب الشّعري، وهو المحور الذي يحدّد هوية النّص، وتدور حوله الدّلالات وتتعالق به، وهو بمثابة الرّأس من الجسد، والعنوان في أيّ نصّ لا يأتي لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا " 17، بل تكون مهمّة وضعه أصعب كثيرا من مهمّة الكتابة، تماما كالأمّ التي تتردّد قبل منح اسم لمولودها، لأنه سيكون لصيقا به طول حياته، وتكون مسئولة على أيّ تأويل سلبي للاسم الذي تختاره، وقد يعاتبها الجميع إن هي أخطأت في اختيار التّسمية غير المناسبة التي تخرج إلى دلالات غير محبّبة . وكذلك العنوان فإنّه أحيانا يخرج عن وضعه ودوره المرجو، فيخلق "

كيانات دلالية ذات مزالق تعتيمية بالغة، بسبب امتلائها الفارغ، وبسبب ما توحي به من تضخّم يسيء إلى تماسك الدّليل الأصيل " 18 .

وانطلاقا من هذا فالعنوان علامة جوهرية للنّص، رغم " اختلاف النقد في صياغة وضعه الاعتباري، فهو تارة جزء من النّص، أي المتواليات اللّسانية الأولى فيه، وهو تارة أخرى مكوّن خارجي أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصّية المؤطّرة للعمل "19.

ويظهر التّعريف الدّقيق للعنوان في ما صاغه النّاقد لوي هويك Loe Hoek الذي اعتبره " مجموعة العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل وحتّى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعيّنه، تشيد لمحتواه الكلّي، ولتجلب جمهوره المستهدف " 20.

3- وظائف العنوان :

انطلاقا من التّعريف السّابق الذي قدّمه **لوي هويك** للعنوان تظهر وظيفته إضافة إلى كونه مجموعة من العلامات اللّسانية، في كونه رأس النّص إذ يشير إلى محتواه الكُلّي كما يجذب جمهوره المُستهدَف، 'إنّه " عقد **شعري** بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد **قرائي** بينه وبين جمهوره وقرّائه من جهة وعقد **تجاري / إشهاري** بينه وبين النّاشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للنّاشر التّدخّل في اختار العنوان بمقتضى هذا التعاقد إذا ما وُجد هذا العنوان غير جاذب للقرّاء وللمبيعات، من ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيمتين، القيمة الجمالية والشعرية للكتاب، والقيمة التجارية والإشهارية للنّاشر " 21.

لولا قيمة العنوان لما تدخّل النّاشر من وقت لآخر لتعديل عناوين يقوم بنشرها إذا رآها غير ذات قيمة جمالية وشعرية، وأنّها ستؤثر على القيمة التجارية والإشهارية، ولهذا نجد دُورًا للنّشر تتهافت على إعادة طبع أو إصدار عناوين عَرفَت انتشارا وإقبالا كبيرين بين القرّاء، وفي المقابل يقصون عناوين أخرى يرونها غير صالحة لغرضهم التّجاري، وكثيرا ما يظلمون نصوصا لأنّهم لم يقتنعوا بعناوينها، خاصّة إذا رفض المبدع تغييرها انطلاقا من قناعاته الشّخصية .

إن وظيفة العنوان هي تقديم بدل مختصر ينوب عن الكاتب ويدلّ عليه، فليس شرطا قراءة الكتاب كلّه للتّعرّف على محتواه، إنّما يكفي العنوان المحتوى بتلخيصه له ومنح دلالات شمولية وكلّية، إنّه " بمثابة العلامة الّتي تحلّ بديلا عن الموضوع دون أن تمثّله في جميع علائقه فهو يقوم بعمليّة إضاءة له ، و فتح آفاق التّخييل لدى المتلقي بإطالة الخيط الأوّل للموضوع " 22، فهو يثير الانتباه بطرح مجموعة من التّساؤلات والاحتمالات خاصة إذا كان عنوانا مستفزّا مثيرا للبلبلة ومحدثا للشّبهة في تلقّيه ,

من هنا يكون اشتغال المبدع على إنتاج العنوان، كاشتغاله على إنتاج النّص، ويتساوى الجهدان خاصة عندما تطول مدّة البحث عن العنوان وتُسيْطر على المبدع حالة من القلق والتّرقّب لإيجاد عنوان مناسب لنصّه يكون طابعه البريدي الذي يمنحه تأشيرة العبور واختراق الآفاق، آفاق القارئ والقراءة، وآفاق التلقي والنقد والتفاعل بين بنية التّأثير وبنية الاستجابة، وهكذا تتلخّص وظائف العنوان في الإغراء والتّحريض، وفي تعيين المضمون وإطلاق إشارة رامزة إليه، في تسمية النّص ووضعه في المكانة الّتي يستحقّها .

4- أقسام العنوان : تنقسم العناوين إلى قسمين بارزين ؛ عناوين رئيسية وعناوين فرعية .

- العناوين الرّئيسية:

تمثّل البنية الأساسية للنّصّ، وتلخّص موضوعه، تُختار بعناية شديدة، لأنّها من سيقود النّص إلى خاتمته، ولأنها البؤرة الدلالية والأساسية التي بواسطتها يعلن عن ميلاد نص جديد، يحمل العنوان مهمّة التعريف به وتسجيله في قائمة النّصوص الأخرى، وإضافته إلى باقي العناوين المنتشرة في الساحة الأدبية، والتي التي تختلف من أديب إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، فثقافة الأديب وبيئته وزمنه الذي ينتمي إليه، عوامل تتحكّم في العنونة .

- العناوين الفرعية: وهي العناوين الثّانوية التي تخصّ قصائد المتن، والتي تكون في علاقة كلّية وشاملة مع العنوان الرّئيسي، والتي تكون بدورها عتبات داخلية

للنصوص الشعرية، فبعد العنوان الرّئيسي عناوين فرعية تحمل من الدّلالات ما يحمله العنوان الرّئيسي، ولكنّها تتغيّر من قصيدة إلى أخرى ومن نص إلى آخر، وبدوره يجتهد المبدع أو الشّاعر في تكوين علاقة شعرية بين عناوين نصوصه الدّاخلية وبين العنوان الرّئيسي، إذا ما أطلقنا على العناوين الفرعية " العتبات الصغرى "

ثالثا:شعرية العنونة في القصيدة الجزائرية المعاصرة

وعى الشّاعر الجزائري المعاصر أهمية العنوان في تشكيل النصوص الشعرية، وعرف قيمتها في منح النص قيمة وجعله رسالة حيّة نابضة بالمعاني والدّلالات، كما علم درجة التأثير الذي يحدثه العنوان على نصوصه الشعرية، التي تجوب الأقطار معلنة ميلاد تجارب شعرية جديدة، ولهذا راح يُنوّع في اختياره مسارات مميّزة لعناوينه لتصبح علامات شعريّة وسميائية بارزة .

فما بين عناوين مباشرة وأخرى غير مباشرة أو غامضة، راح يقدّم نصوصه الشعرية ويعرّف بها في إطارات وعتبات عنوانية متباينة من شاعر إلى آخر، غير أنّ الذي يمكن أن نعتبره ظاهرة واضحة للعيان هو اجتهاد الشّاعر الجزائري قدر المستطاع في إعطاء نصوصه الشّعرية عناوين مميّزة، تُعبّر كثيرا عن الرّغبة في شقّ باب التّغيير وفي صنع المفاجأة والدّهشة، باختيار عناوين تربك القارئ وتخلخل منظومته اللّغوية، وتبعث فيه الغرابة والتّعجّب، بطرح مجموعة من التّساؤلات التي تُدخِله في دهاليز ومتاهات لا تنتهي وقد لا يخرج منها أحيانا .

1- خصائص العنونة ودلالاتها في القصيدة الجزائرية المعاصرة

تتنوّع خصائص العنوان من شاعر إلى آخر وكلّها تتفق على طرق باب الدهشة والغرابة واستمالة القارئ ووخزه بعناوين أكثر ما يقال عنها أنّها غير عادية، وأهم خصائصها الغرابة التي هي سمة الأدب العصري وسمة الشّعر بشكل عام، الذي ما عاد يقتنع بالتّعابير العادية وغير الغريبة، إنّما أضحت الغرابة من أوّليات الشعر ومن أهمّ مبادئه، ولم تسلم العناوين من الغرابة والمجاز بل راحت تتّخذ منها مبدأ أساسيا وقارّا في صنع العناوين .

أ–الغرابة: تنوعت النصوص الشعرية الجزائرية إلى حد كبير، وكلّها تحمل عناوين تتميّز بنيتها بالغرابة والمجاز، فعنوان مثل: " كما فرح بين جرحين " 23للشاعر الجزائري محمد الأمين سعيدي يحمل من الغرابة ما لا يتحمّله العقل، فكيف لفرح أن يكون بين جرحين؟ فما بين الجرح والجرح لن يكون إلّا ألم وقهر، لكن الفرح يصرّ على الظهور، فكيف سيكون يا ترى ؟ إنّه فرح رغم كلّ شيء، , إنّه فرح يأسر الأنفاس ويخاف من الانطفاء في أيّة لحظة، فيبعث بكلّ شيء ويستغلّ الفرص لكي يحيا لحظته ويتمتّع ببعض من الفرح : فإنّه :

مُرِبكٌ أن تَكُونَ الغيابْ
وأنْ تُفجِعَ الأرضَ بالاختِفَاءِ المُفاجِئِ
أوْ تَتَلاشَى كما فرحٌ بينَ جُرحين
أوْ وَجَعٌ ضَامِرٌ في ابتِسَامَاتِ هذا النّزيفْ 24

فالشّاعر خائف من التّلاشي ومن غياب الابتسامات التي هي رمز الفرح، إنّه خائف من كلّ شيء، ويخاف على فرحِهِ من أعين الغرباء والسّراب والهامش والغيب 25، وكلّها أمور تولّد فرحا مزروعا بين جرحين، هذا الجرح المُسَيْطر على كلّ شيء، على الشّاعر وعلى نصّه وكلّ ما يحيط به :

لا مَجَالَ هُنا لِتُحاوِلَ مُلكًا على جسَدِ النّصِ
فالجُرحُ متّسِعٌ كالمَرَارَةِ في شمْسِ هذا النَّهَارِ 26

و الجرحُ عند الشّاعر أبديٌّ وذو نهايةٍ مفجعةٍ:

قدْ تَكونُ النّهاياتُ مُوجِعةً غيرَ أنَّ مَلائِكةَ الشَّوقِ في دَمِكَ
المُسْتَشَارُ تَهْدِي خَوْفَ الفَجِيعةِ، تَنْحُو على حَمْحَمَاتِ الفَناءِ
وتسْقِي أيائِلُ جُرْحِكَ ماءَ الأبَد 27

رغم هذا فالشاعر يرفض الاستسلام، بل يسعى نحو المقاومة، والبحث عن خيط للنّجاة والحياة، رغم الآلام والأوجاع:

فانفُضْ جِراحَكَ عنْ خَيبةِ الانتهاءِ، وأرْسِل خُطاكَ إلَى عَطَشِ

الهَاوِيَةِ سَوْفَ يحْمِلُكَ الرَّمْلُ، تَحْضُنُكَ الكَلِماتُ الحَزِينَةُ

ومِنْ حَيْرَةِ المُدُنِ النَّائِيةِ 28

إنّ الغرابة التي احتفت بها البنية العنوانية كانت سمة جميع قصائد الشّاعر في هذا الدّيوان، فمن العناوين الفرعية إلى متن القصائد، تستوقفنا كثير من المحطّات ذات البنيات المجازية، حتى أنّنا نستطيع القول أنّ الشاعر جعل الغرابة سمةً لشعره، وبنية أساسية له .

ب-المفارقة: وقد راح العنوان بما يتميّز به من غرابة يتغلغل في ثنايا النصوص الشعرية للشاعر، فجاءت عبارة عن بنيات لغوية تتسم بالمفارقة، وكأنّ المفارقة هي ظلّ الشّاعر الذي لا يفارقه ومبدؤه في جميع أموره، كيف لا؟ وقد كانت ميزة شعره وإبداعه الفنّي، كما كانت ميزة عالمه وبحثه الأكاديمي، فهو صاحب كتاب " شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السّائد والبحث عن المغامرة " 29، الذي خصّصه للبحث عن المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، واعتبارها بنية قارة تتجلّى في كثير من النّصوص المعاصرة، في بنية العناوين وفي الوزن الدّاخلي للقصائد، فهي " مرتبطة بكلّ عنصر من العناصر المكوّنة للنّص، ومتغلغلة في أعماق بنيته، فتمنحه اختلافه المنشود، وتدفعه بخُطى واثقة صوب كسر السّائد من الأقاويل والظّفر باحتمالات أخرى لتشكيل القول الشّعري بأن تمنحه المغايرة والحداثة 30" .

فالمفارقة هي الاشتغال الرّئيسي للشّعر، ولهذا فقد جاءت عناوينه الفرعية (الدّاخلية) بنيات وسمتها المفارقة، فاطّلاعنا على فهرس العناوين يتبيّن لنا ذلك : "صهيل كاذب، يا حصان الرّواية، غبار الغناء، مكالمة مجهولة لنعي المعنى، تمثّلات النّائم لهواجس المستيقظ، أيّها القادم من شوهة الطّين، تمثّل المستقيم لهوس الدّائرة، نداءات العدم الأخضر، فأس الشّك، تتأوّل أشجار شاعرها... "، فالعناوين عبارة عن بنيات نصّية في حدّ ذاتها، تحمل كثيرا من الكلام المخبّأ الذي عجز الشّاعر عن الإفصاح عنه، فكانت المفارقة سلاحه وعصاه الّتي يتوكّأ عليها، وكأنّه يجتهد ليكوّن المفارقة وليصنعها، أو كأنّ المفارقة تجتهد لتكوّن الشاعر، بعد أن

انهارت المعاني وانهمرت في فراغات دون أن يكون هناك إجابات لأسئلة كثيرة تدور في رأسه :

فِي فَرَاغٍ قُرْبَ انْهِمَارِ المَعَانِي
أَنهُرٌ تَمْتَطِي البَلاغَةَ
تَرْسُو فَوْقَ لامِ السُّؤَالِ
تَفْتَحُ بَابًا لِحُرُوبٍ أُخْرَى معَ المُمْكِناتِ 31

لقد أصبح الشّاعر في حروب مع الممكنات، فلا يوجد هناك يقين يظهر من جهة ما، يزيل عنه حيرته ويجيب عن أسئلته، لأنّ المعنى الّذي يبحث عنه والحقيقة قد أضحيا سرابا:

ولَمْ تَعْرِفْ عَيونُ الجهاتِ
أنَّ شَرْقَ المَعْنى اسْتَحَالَ سَرَابا
وَالخُرَافَاتُ أَشْرَقَتْ فِي الذَّوَاتِ 32 .

إنّ الشّاعر يبحث عن ذاته وعن إجابات لأسئلة كثيرة تؤرّقه، ولهذا فهو يبحث عن آفاق إبداعية جديدة تتخطّى الواقع وتسافر نحو المجهول، وهذا إيمانا منه أنّه " بالشّعر الجديد نتجاوز السّطح، لنغُوصَ في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويّته وبكارته وطاقته على التّجديد، وأن نتّحد معه " 33.

إضافة إلى عنوان " كما فرح بين جرحين، فإنّ للشّاعر مجموعات شعرية أخرى تحمل بدورها عناوين لها من المفارقة حظّها: " أنا يا أنت " 34، و" ضجيج في الجسد المثلي " 35، و" ماء لهذا القلق الرّمليّ "36.

وللشّاعر عيسى نكاف عنوان آخر من عناوين المفارقة " إرهاصات من ذاكرة الورق" 37، لقد غدت الذّاكرة ورقيّة وهي الوحيدة الّتي تُمكّن من حفظ معالم الزّمن المهرّبة، وذكريات أمّه وطفولته :

وانْخَرَطْتُ أُمَارِسُ شَهِيّةَ الوَرَقِ
في شَارِعٍ يَحْصُدُ اللَّحْظَةَ
يُوَزّعُ الرَّصِيفَ

وَصَمْتُ الكَرَاسِي

وآخِرُ الرَّشَفَاتِ الضَّحْلَةِ

منَ السَّجَائِرِ الحَمْرَاءِ

في خُواءِ المُدُنِ

المُهرَّبَةِ من ذَاكِرَةِ الطُّفُولَةِ 38

فالذاكرة من ورق والتُّراب صار يُلوّح بكلتا يديه، وهو العنوان ذاته الذي نجده عند الشّاعر عز الدين جوهري ؛ الذي اختار عنوان ديوانه ليكون " والتّراب يلوّح بكلتا يديه ؟" 39 إنّ إضافة علامة التّعجب في آخر العنوان هو إعلان من الشّاعر في زيادة درجة الدّهشة والتّعجّب، ليضع القارئ أمام علامتين دلاليتين، أو نسقين دلاليين ، الأول نسق لغوي والثاني غير لغوي وهو الذي مثّلته علامة التّعجّب ، وهذا ما أدّى إلى صنع المجاز وتجاوز البنية اللّغوية اليومية، وصنع ما أسماه جون كوهن Jon Cohen " الانزياح" عن التّركيب اللّغوي العادي وإنتاج اللّامعقولية والغرابة .

هذا لأن الشّعر لا يستطيع أن يتشكّل إلا من خلال انتهاك قواعد اللّغة وهو ما قام به الشّاعر عز الدين جوهري، ليعبّر عن قيمة تراب الجزائر، الذي أصبح يمارس فعل التّلويح مشيرا إلى أبنائه الذين لا يملك الوطن غيرهم والذي لا يملكون غيره، وقد كانت علامة التّعجّب علامة شاهدة على ما يحويه العنوان من تلميح وأفق مفتوح على التّأويل.

وللشاعر عبد الملك بومنجل أيقونة عنوانية متميّزة، عمل من خلالها على التّلاعب البصري، وهذا بجمعه لعنوانين في عنوان واحد " الدك(تا)تور" 40، وهو بهذا يدفع بالقارئ إلى الحيرة في القراءة وفي التعامل مع المنتج العنواني ؛ فبين الدكتور والدكتاتور فرق كالذي بين السّماء والأرض، ولكن الشّاعر كان مصرًا على الجمع بين المعنيين مع الفصل بينهما بقوسين هما اللذان حملا الفرق وصنعا ملمح التّناقض في القراءة والتّأويل .، وهذا ما دفع الشاعر إلى المبادرة إلى مساعدة القارئ في قراءة العنوان مخاطبا إيّاه : " سواء عليك، أيّها القارئ، العزيز، أقرأت العنوان بما بين قوسيه، أم قرأته بغير قوسيه، أم قرأته جامعا بين الحالين على سبيل النّعت ؛

فأنت ضارب بقراءتك في صميم الهدف، مصيب باختيارك بؤرة المحتوى ؛ إذ ليس بين الدكتور والدكتاتور سوى حرفين، سرعان ما يبادر كثير من الدّكَاتِرة إلى أكمالهما، لتتمّ لهم النّعمة، ويكتمل الدّين، ويتوّج المشوار العلمي الفذُّ بهذه الدكتاتورية المثقّفة، التي يستحيل معها أن يبلغ المجتمع العربيّ ما يأمله من الحرّية والحضارة " 41

لقد كان الشاعر مدركا مدى صعوبة تلقّي العنوان على القارئ، ولهذا فقد استعان بالمقدّمة " كنص مواز " ليقدّم للقارئ التوضيحات اللّازمة والأسباب الموضوعية التي يراها سببا في اختياره لعنوان مزدوج لمجموعته الشّعرية.

خاتمة:

- من خلال ما سبق يظهر لنا خصائص العنوان في القصائد الجزائرية المعاصرة بأنّه يعتمد في الدّرجة الأولى على " ارتكازه على المجاز بكلّ آلياته وجمالياته وصوره وأبعاده " 42، وانفتاحه على لعبة التأويل اللّامحدود والمعاني المتجدّدة مع كل قراءة، إضافة إلى ميله إلى " الرّمزية المطلقة وإلى مبدأ التّجاور والتساع الاتساع المطلق وخرق مثالية الوضع والعرف " 43 .

- إنّ هذه العتبات العنوانية في القصيدة الجزائرية المعاصرة تتلخّص في كونها عتبات تمارس كعتبة لغوية معقّدة، وكأنّها تنبّه القارئ مسبقا إلى طبيعة نصوصها المعقّدة، وتشكّل مجموعة من الأنساق الدّلالية اللامتناهية التي تدخل النّص في متاهات معنوية وتشكّل مجموعة من المفارقات المبنية على الغرابة كغرابة واقع الشّاعر، والمبنية على التّعقيد كتعقّد تفاصيل الحياة التي يحياها الشّعراء، كما تهدّم الأنظمة اللّغوية السّائدة وتعوّضها بأنظمة لغوية جديدة غايتها تحقيق الأدبية والشعرية والتي هي غاية الشاعر المعاصر، إضافة إلى تحقيق البعد الدّرامي واتساع الهُوّة بينها وبين الواقع الذي لا يستطيع الانفصال عنه.

- لقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر البعد الدلالي والإيحائي للعنوان، ولهذا فقد راح يتخير عناوين دواوينه وقصائده بعناية كبيرة، وهذا حرصا منه على الحفاظ على

العلاقات بينه وبين القارئ الذي ينشئ علاقات حميمية مع العناوين التي تحملها النصوص الشعرية.

هوامش:

(1) Christiane Achour et Simon rezoug, introduction a la lecture , ,o p u ,Alger ; 1995 ;p 28

(2) خليل الموسى، دراسات في الشعر العربي الحديث والمعاصر (دراسة)، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، 2000، د ط، ص 22 .

(3) محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 2007، ص 70.

(4) المرجع نفسه، ص 40.

(5) نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007، ص 70 .

(6) جيرار جنيت، مدخل لجامع النّص، تر : عبد الرّحمن أيّوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 . 1986 . ص 9 .

(7) المرجع نفسه، ص 10 .

(8) نبيل منصر، مرجع سابق، ص 20 .

(9) جيرار جنيت، مرجع سابق، ص 90

(10)نبيل منصر، مرجع سابق ، ص20.

(11)سوسن البياتي، عتبات الكتابة، بحث في مقدمة محمد صابر عبيد النقدية، دار توبقال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص24.

(12)دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص1.

(13) Gerard GeNETTE ;PALIMPSESTS ;COLL ;EDITIONSEUL;P9

(14)نبيل منصر، مرجع سابق، ص 26.

(15)عادل عبد الفتاح، مدخل إلى عتبات النص، دار أفريقيا الشرق، ط1، 2000، ص21.

(16)شعيب حليفي، النص الموازي للرّواية ، مجلة الكرمل، ع6، قبرصي، 1992، ص83.

(17)خليل الموسى، مرجع سابق، ص41.

(18)نبيل منصر، مرجع سابق، ص41.

(19)المرجع نفسه، ص41.

(20) LOE HOEK ; La marque du titre ; dispositifs sémiotiques d une pratique textuelle ; ed la hage mouton ;pARIS ;1980 ;p1

(21)عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص71.

(22)أمبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب ، لبنان، ط1 1996، ص27.

(23)محمد الأمين سعيدي، كما فرح بين جرحين، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2017، ص13.

(24)المرجع نفسه، ص13

(25)بعض ما ورد في القصيدة من عبارات، المقطع الأول من قصيدة كما فرحبين جرحين، مرجع سابق، ص13.

(26)المرجع نفسه، ص16.

(27)المرجع نفسه، ص15.

(28)المرجع نفسه، ص16.

(29)محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد والبحث عن المغامرة(دراسة)، دار ميم للنشر، 2012، د ط، ص7.

(30)المرجع نفسه، ص ن.

(31)محمد الأمين سعيدي، كما فرح بين جرحين، مرجع سابق، ص17.

(32)المرجع نفسه، ص18.

(33)أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط5، 1996، ص12.

(34)محمد الأمين سعيدي:أنا يا أنت، دار الأديب، الجزائر، 2008.

(35)محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، منشورات ليوجوند، الجزائر، 2011.

(36)محمد الأمين سعيدي، ماء لهذا القلق الرملي، دار فيسيرا، الجزائر، 2011.

(37)عيسى نكاف، إرهاصات من ذاكرة الورق، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001،

(38)المرجع نفسه، ص14.

(39)عز الدين جوهري ، والتراب يلوح بكلتا يديه، دار فيسيرا للنشر، دط، 2010.

(40)عبد الملك بومنجل، الد(تا)تور، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط1، 2009.

(41)المرجع نفسه، ص5.

(42)المعتوق أحمد محمد، اللغة العليا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان ، ط1، 2006 ، ص11.

(43)المرجع نفسه، ص ن.

غموض المعنى الشّعري وتوجيه فعل القراءة
The Ambiguity of Poetic Meaning and the Control of the Act of Reading

أ.د إبراهيم عبد النور جامعة طاهري محمد بشار
بوبكر بن عامر جامعة طاهري محمد بشار
brahimtiout@gmail.com
Boubakar_08@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2017/12/27	تاريخ المراجعة:2017/12/28	تاريخ القبول:2018/04/03



مازالت إشكالية المعنى في النّصوص الشّعرية تشغل المهتمين بالأدب ونقده منذ القديم ومازالت هذه الإشكالية قائمة للوصول إلى حقيقة المعاني المخبوءة خلف مصطلحاتٍ تأبى الكشف عن مقاصد الشعراء في قصائد عديدة صُنِّفت مئات الكتب وأُلِّفت مقالات عديدة في تحليلها ونقدها، لأنّ استنتاج المعنى من أكبر الصعوبات التي تواجه القارئ، فهو بصدد نصوص مفتوحة ومعانٍ غامضة قد يؤثّر فيها تغيّر المحيط والفكر والزمن.

الكلمات المفتاحية: الشّعر، المعنى، القارئ، القراءة، الغموض

Abstract:

The problematic of meaning in poetical texts has been the major interest of those who concern in literature and critics long time ago. Such a problematic issue is still persisting so as to unfold the reality of the hidden meanings behind concepts that refuse to display the intention of the poets in a number of poems about which hundreds of books and articles have written in order to be analyzed because deducing the meaning is the major problem which faces the reader. He is facing open texts and ambiguous meanings which are liable to be influenced by the environment, thoughts and time.

Keywords: poetry, meaning, reader, reading



تطرّق دارسو الأدب ونقاده إلى إشكالية المعنى في كثير من مصنفاتهم نظرا للأهمية العظيمة التي تشغلها في كثير من حقول المعرفة الإنسانية والبلاغة العربية، إذْ كان لها حضور في الفكر العربي واليوناني منذ القديم.

و للمعنى علاقة وطيدة باللفظ، ولقد ظُنَّ بالجاحظ الانتصار للألفاظ على حساب المعاني لقوله:"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ..."[1]

و لكن الحقيقة أنّ الجاحظ لم ينتصر للألفاظ على حساب المعاني بل شاكل وطابق بينهما حيث جعل اللفظ والمعنى في مقابل الجسد والروح"الأسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح، ومن أعطاه الأسماء بلا معانٍ كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له، وشيئا لا حسّ فيه، وشيئا لا منفعة عنده"[2]

و لم يخرج عنه قدامة بن جعفر حين قال بالمساواة بينهما"أن يكون اللفظ مساويا للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا، فقال:كانت ألفاظه قوالبَ لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفضُلُ أحدهما على الآخر"[3]

و محاولات تشريح النّصوص الأدبية والشّعرية منها موضوع الدّراسة للوصول إلى حقيقة المعاني المضمرة خلف أبنية النّصّ مرتبطة بكثير من النّصوص الضّاربة في جذور الأدب، وهي لا تزال قائمة في ظلّ استمرار النتاج الأدبيّ والخطابات النّقدية.

وهذا البحث يحاول الوقوف عند إشكالية المعنى والهدف الدلالي من توجيه فعل القراءة من خلال دراسة بعض النّماذج الشّعرية

كما يطرح جملة من الأسئلة تتمحور حول إشكالية المعنى والأسرار الكامنة وراء تعدّده وانفتاحه، وهل للتّأويل حدود؟هل يمكننا دائما أن نلتقي مع معنى المؤلّف؟ وما هي العوامل المتحكّمة في إنتاج المعنى الشّعري، وفي المقابل ما هي الآليات

التي يلجأ إليها الشّعراء للتّأثير على قرّائهم وفرض توجيه معيّن لقراءة نصوصهم الشّعرية؟

و لمحاولة الإجابة عن إشكالات البحث يمكن الاستشهاد بكثير من القصائد والأبيات التي انفتحت معانيها على تأويلات عديدة في ظلّ الجهل بالمناسبات التي قيلت فيها، أو عدم التوثيق لتلكم المناسبات، أو لانقطاع المتلقّي وجهله بتلك النّصوص، أو لغموض فيها، أو لعدم التّوافق في التّأويل بين الذّات القارئة والذّات الشّاعرة المبدعة.

و لنفترض قارئا متصفّحا لديوان "أبي الطّيّب" لم يقرأ سابقا قوله:

وَزَائِرَتِي كَأَنّ بهَا حَيَاءً***فَلَيسَ تَزُورُ إلاّ فــي الظّلامِ

بَذَلْتُ لهَا المَطَارِفَ وَالحَشَايَا***فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ في عِظامي

يَضِيقُ الجِلْدُ عَنْ نَفَسي وَعَنها***فَتُوسِعُهُ بِأنْوَاعِ السّقَامِ

إذا ما فارَقَتني غَسَّلَتني***كَأنّا عاكِفانِ عَلى حَرامِ

كأنّ الصّبْحَ يَطرُدُها فتَجرِي***مَدامِعُهَا بأرْبَعَةٍ سِجَامِ

أُرَاقِبُ وَقْتَهَا مِنْ غَيرِ شَوْقٍ***مُرَاقَبَةَ المَشُوقِ المُسْتَهَامِ[4]

فمطلع القصيدة يُوهمُ أنّ الزّائرة امرأة، ولكنّه أراد بزائرته الحمّى، فجعلها كامرأة تزوره ليلا في استحياء وتعاف المبيت في الفراش وتؤثر عليه المبيت في عظامه، والشّاعر يعرق عند فراقها لما يكون من أسباب الحمّى، لكن لم يشر إلى معنى التّعرّق وأشار إلى الغسل الذي يوجبه معنى الاجتماع مع الحبيب، وفي البيت الذي يليه يظهر معنى البكاء الذي يوجبه فراق المتحابين زمن الإصباح–هذا في ظاهر المعنى–و لكن الشّاعر أراد التّعبير عن معنى كثرة عرق الحمّى لا كثرة مدامع الزّائرة.

هذا مع ما في النّصّ من جلاء في المعنى في بعض مواطنه، أي أنّ الزّائرة هي الحمّى لا امرأة بدلالة الألفاظ(باتت في عظامي، السّقام، من غير شوق...)

و قد ورد النّصّ في شرح الدّيوان مشفوعا بتقديم تظهر فيه المناسبة، يُذكَر فيها أنّ المتنبّي قال القصيدة في حمّى كانت تغشاه بمصرَ ويعرض بالرّحيل عن مصرَ وذلك في ذي الحجة سنة 342هـ، إلا أنّ انفتاحه على قراءات ومعانٍ متعدّدة غير التي يبغي الشّاعر ممّا لا يمكن إنكاره في ظلّ افتراض قارئ منقطع عن مناسبة النّصّ وعن سياقه.

تتعدّد الشّواهد الشّعرية التي تكشف عن إشكالية المعنى وانفتاح فعل القراءة، والنّموذج الثاني الذي يمكن الاستشهاد به من الشّعر الحديث قصيدة"أغنية في ليل استوائيّ"لغازي عبد الرحمن القصيبي، والتي يقول فيها[5]:

..فقولي إنّه القمر !

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج...

و الرغبات يستعر

أو الرمل الذي تلمع

في حباته الدرر

لجوز الهند رائحة

كما لا يعرف الثمر

...فقولي إنه الشجر !

كانت هذه القصيدة موضع قراءة من الدكتور "عبد الله الغذامي" في دراسته"نماذج المرأة في الفعل الشعري المعاصر"، توصّل إلى أنّ القمر "دالّ مركزيّ يحيل على الرّجل وليس بديلا له أو عنه، وكذلك البحر والقمر والرّمل فهي كلّها في موضع(الخبر) صياغة أو حكما، حيث الرجل هو المبتدأ المحال عليه بضمير الغياب إنّه"[6]، فضمير الغياب في (إنّه)يحيل إلى الرجل، وهذا هو ملخّص قراءة الغذامي، وفي اللّغة يُعرَّف الخبرُ على أنّه ما أُسند إلى المبتدأ ليتمّمَ معناه، والإسناد هنا كان لضمير" الهاء" والذي هو مبتدأ في الأصل قبل دخولِ النّاسخ.

اعترض القصيبي على قراءة الغذامي وقدّم تفسيرا آخر لنصّه[7]"مفتاح القصيدة هو السؤال الذي يجيء جوابه(...فقولي إنه القمر)، تصور الناقد السؤال

هو(إذا سألوك من هذا الرجل؟فقولي إنّه(الرجل القمر))، ويزعم صاحبنا(أي القصيبي)–لا بل إنّه يجزم– أنّ الذي كان بذهنه وهو يكتب هذه القصيدة هذا السّؤال(إذا سألوك ما السّبب فيما حدث بينكما من انجذاب)فقولي إنّه(السّبب القمر)، هذا الفرق الأساسي في فهم دلالة القمر أدّى إلى كلّ الفروق الأخرى بين ما كان في بال الشّاعر وما انعكس على مرآة النّاقد"[8]

من هنا تجلّى الاختلاف في القراءة بين مقاصد الشّاعر ومقاصد ناقد بحجم الدكتور عبد الله الغذامي"حيث رأى الغذّامي أنّ القمر والرّمل والبحر رمز للرّجل، إذ تحوّلت هذه الرّموز إلى أشياء حقيقية تمّ استدعاؤها للدّلالة على شيء معيّن هو سبب انجذاب المرأة إلى الشّاعر"[9]

و هذا ما يدلّ على أنّ التّوافق بين القراءتين لا يشترط أن تكون قراءة المتلقي صادرة عن ذاتٍ ناقدة متمرّسة إذ كان يمكن أن يكون التّوافق بين الشّاعر وقارئ عادي رغم غموض النّصّ.

العوامل المأثّرة في إنتاج المعنى الشّعري:

إنّ إشكالية تعدّد المعاني ذات علاقة بموجودات عديدة فهناك"النّصّ باعتباره ظاهرة دينامية تتشكّل في شبكة من التّعالقات والنّصيات والبنيات المتداخلة، بمعنى أنّ أنطولوجية النّص لا تحيل على بنية متجانسة أحادية، بل على أنساق وشفرات متعدّدة، ومستويات مختلفة ظاهرة ومضمرة، ثمّ هناك القراءة باعتبارها أيضا ممارسة دينامية تتخلّلها شفرات وأنساق متعدّدة وسياقات مختلفة"[10]

بالإضافة إلى النّصّ والقراءة المرتبطة في الأساس بالقارئ لما له من فعالية في إنتاج المعنى وتحقيق وجود النّصّ، توجد عوامل أخرى تسهم وتؤثر في إنتاج المعنى الشّعري وهي:

1–الإيقاع:

الإيقاع الذي يخضع له النّصّ الشّعريّ ويحدّ من حريّة الشّاعر وهو يصوغ قصيدته، ففي الشّعر العموديّ مثلا يخضع النّصّ لنظام الوزن والقافيّة الموحّدين، ما يجعل المعنى خاضعا في صياغته لهذا النّظام الذي لا ينبغي الخروج عنه...

2- اللّغة:

لغة الشّعر تتجاوز اللّغة العاديّة ووظيفة الشّعر لا تقتصر على وظيفة التّوصيل بل تتعدّاها إلى توليد شعور ما لدى المتلقّي [11]لأنّ لغة الشّعر مليئة بالمجاز والانزياحات المعجمية والدّلالية .

3. -الرّمز:

و هو من أهمّ العوامل التي تعزّزُ الاختلاف بين مقصد الشّاعر وما يقوله نصّه، فالرّمز باعتباره وسيلة تقنيّة يختارها الشّاعر للتّعبير عن أفكاره بشكل غير مباشر، تكون سببا في التباس النّصّ على القارئ الذي يجد نفسه بإزاء مجموعة من التّأويلات التي يمكن أن تُفهم من النّص[12]

و كثيرا ما يدفع تكثيف الرّموز الشّعريّة في النّصّ الواحد إلى تغييب مقاصد الشّاعر فيقرأ كلّ قارئ حسب إمكانيّاته في توليد الدّلالات، وهنا يأتي دور المقدّمات النّثرية في توجيه فعل القراءة.

4-القارئ أو المتلقّي:

يُشكّل القارئ عنصرا هامّا في عمليّة التّوصيل الشّعريّ(الشّاعر-النّصّ-القارئ)[13]، وتظهر أهميّته في كونه «الذي يمنح النّصّ وجوده الفعليّ إذ لا يتحقّقُ هذا الوجود دون قارئ»[14]، واختلاف القُرّاء وسعةُ اطّلاعهم وظروف تكوينهم عواملٌ كفيلةٌ بإنتاج قراءاتٍ مختلفةٍ للنّصّ الواحد وقد لا تتّفقُ جميعُها مع مقاصد الشّاعر.

توجيه فعل القراءة(المُقدّمات النّثريّة):

و لأنّ الشّعر يُبنى في الأساس على المجاز والمعاني غير المباشرة بعيدا عن التّصريح والسّطحية التي تذهب بمائه ورونقه وتجعله قريبا من الكلام المنثور"لجأ كثير من الشّعراء في أدبنا المعاصر إلى التّقديم لنصوصهم الشّعرية بمقدّماتٍ نثرية سعيا منهم عند ممارسة فعل الكتابة إلى توجيه قرّائهم إلى فهم معيّن للنّصّ، ولعلّه يمكننا أن نربط هذا بما سمّاه"فولفغانغ آيزر"بِ"القارئ المضمر" ويقصد به « ذلك القارئ الذي يخلقه النّصّ لنفسه ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطريقة معيّنة»[15]

و قد لا تخرجُ هذه المقدّمات عن كونها مجرّد تسجيل لمناسبة النّصّ، لكن هناكَ مقدّماتٌ تتجاوزُ الوظيفةَ التّسجيليّة إلى أن تكون ذات وظيفةٍ فنّيّة تقوم بتوجيه القارئ إلى المعنى الذي قصده الشّاعر بكتابة النّصّ، إذْ تُصبحُ مفتاحا لفهمه وفقا لرؤية منتجه[16]، ففي الحالة الأخيرة لا يمكن فهم معاني النّصّ دون الاستعانة بهذه المقدّمات.

يُمكن التّفريق بين هذين النوعين من المقدّمات في كثير ممّا يقدّم به الشّاعر الجزائري"محمد جربوعة" في نصوصه الشّعرية، فمن نماذج المقدّمات التي لا تعدو أن تكون مجرّد تسجيل لمناسبة النّصّ، مقدّمة نثرية أوردها تحت عنوان قصيدة"الأسودُ يليقُ بنا(اعتراف مطرود من مدينة النبيّ)" والقارئُ للعنوان دون مقدّمة يفهم أنّ "نون الجماعة" فيها تعبير عن الانتماء والمشاركة وبما أنّ الشّاعر عربيّ، فالانتماء عربيٌّ والمشاركة مخصوصةٌ بالجُرم والجناية عن النّفس بدلالة ما تقدّمها من قول"الأسود يليقُ..."فالعنوان يُترجم نفسه ويفصحُ عن سخط ورضا الشّاعر في آنٍ بما يحدثُ للوطن العربيّ بسبب ما جناهُ أهله عن أنفسهم، وتذييلُ العنوان يكشفُ عن عدم رضا النبيّ (ص)عن أمّته من بعده، ومع ذلك نجدُ الشّاعر يُوردُ مقدّمة نثريّة قبل النّصّ الشّعريّ، يقول فيها:

و لئن يمّمْتُ وجهي نحو مدينته مُوفَدا من شعوب الزّقّوم..فعلامَ أبايعهُ؟ على ما عمّ وطمّ في ديارنا من الخمور وقد لعن اللهُ في الخمر عشرا؟أم على الرّشوة، وقد لعن اللهُ الرّاشي والمرتشي؟أم على الظّلم والقتل و...؟

أنا من الشّعوب التي تسبُّ ربّها بدل التّسبيح..أنا من أمّة المطرودين من المدينة المنوّرة.. فعلا..الأسودُ يليقُ بنا[17]

كان هذا التّقديمُ النّثريُّ قبل قصيدة مُبَاشرة بعيدة عن التّلميح والرّمز، يمكن فهم مقاصد الشّاعر من خلالها دون اللّجوء إلى توجيه فعل القراءة بمقدّمة نثريّة بزعم الخوف على القارئ من عدم التّوافق في قراءته مع ما يرمي إليه الشّاعر، مادامَ هذا التّقديم لا يتطرّقُ إلى مناسبة النّص، وباعتبار أنّ هذا النّصَّ الشّعريَ منفتحٌ على جميع أنواع القُرّاء، يقول الشّاعر في قصيدته:

جِئتُ المدِينَةَ، كَالسَّفيرِ المُوفَدِ***و سَأَلْتُ عن بيتِ النّبيِّ مُحَمَّدِ
فَكَأَنَّهُ لَمَّا طَرَقْتُ أجابَنِي***مُتَأَدِّبا جِدًّا..أشَارَ لِمَقْعَدِ
أَصْلَحْتُ ثَوْبِي واقْتَرَبْتُ بِرَهْبَةٍ***وأنَا أُسَبِّحُ-نَحْوَ ضَوْءِ الفَرْقَدِ
وَ نَوَيْتُ أنْ أَحْكِي لَهُ، لَكِنَّنِي***مَا كُنْتُ أَعْرِفُ مَا أَقُولُ لِسَيِّدِي
فَأَنَا غَرِيبٌ مِنْ بِلَادٍ ذِكْرُهَا***سَبُّ الإِلَهِ بِجُرْأَةِ المُتَمَرِّدِ
فَكَأَنَّ أَحْمَدَ قَدْ أَحَسَّ بِقَلْبِهِ***شَيْئا يُمَزِّقُهُ كَنَارِ المَوْقِدِ
وَ كَأَنَّهُ نَفَضَ العَبَاءَةَ دَامِعًا***و مَضَى يُتَمْتِمُ مُطْرِقًا لِلْمَسْجِدِ
طَأْطَأْتُ رَأْسِي ثُمَّ قُلْتُ: يَلِيقُ بِي***و بِأُمَّتِي لَوْنُ الظَّلَامِ الأَسْوَدِ[18]

فالقصيدة تتضمّنُ معاني زيارة الشّاعر للنّبيّ محمّد(ص)، واستقبال النّبيّ له استقبالا كريما، لكنّ الشّاعر استحى من محاكاة النبيّ بما يحدثُ في أمّته بسبب كثرة المنكرات والمعاصي، ثمّ حزن النّبيّ بعد إحساس قلبه بما في جعبة الشّاعر، ثمّ انصراف النّبيّ باكيا على وهن أمّته، وأخيرا اعترافُ الشّاعر بأنّ الظّلام الأسود المرسوم على الأمّة لائقٌ بها بما جنته على نفسها.

و قراءةٌ بسيطةٌ كهذه تكشفُ نفسَها للقارئ دونما حاجة إلى مقدّمات نثريّة وعناوين تجعل القارئ يفهم مقاصد الشّاعر قبلَ الولوج إلى النّص

أمّا عن نموذج المقدّمات النّثرية والتي تُعدُّ مفتاحا لفهم النّصّ الشّعريّ وفقا لرؤية منتجه ما كتبه الشّاعر الجزائريّ "محمّد جربوعة" عندما غادر أرض الوطن إلى تركيا بعد أن قدّم لنصوصه بمقدّمات نثريّة كثيرة يكشف من خلالها لقرّائه أنّه ضاقَ ذرعا بمن لا يعرفون قيمة الشّعراء، يُوردُ نصّا شعريّا جديدا من المهجر بعنوان"حوار عن الشّعر مع تيس شعير"، يُؤرّخُ لهُ أسفل النّص بـ" إسطنبول 15 أيلول – سبتمبر 2015 م"، يقولُ في مقدّمته النّثريّة:

«في التّاريخ كلّه، لا توجد أمّة بنت حضارة محترمة، دون الانطلاق من الكلمة لبناء الإنسان الحضاريّ الجميل .. ويا بؤس شعوب تظنّ أنّ عزّها في غير الكلمة، وأنّ حضارتها قد يبنيها إنسانها المتأزم.. »[19]

و لفهم مضمون النّص لا بدّ من إيراده كاملا، يقولُ الشّاعر في نصّه:

1-

جَمِيلُ شِعْرِكَ قَالَتْ : أَيْنَ يَنْصَرِفُ ؟*** وَمَنْ بِهِ مِنْ بُنُوكِ الأَرْضِ يَعْتَرِفُ؟
و لا يُسَاوِي قَصِيدُ الشِّعْرِ أَسْوِرَتِي*** ولا يُفِيدُ ..سَرَابٌ خَادِعٌ.تَرِفُ
ومَنْ تَهِيمُ بِهِ حُبًّا وتَقْرَأُهُ ***كَمَنْ يُوَشْوِشُهَا فِي شَاطِئٍ صَدَفُ
هَلْ تَشْبُكُ (البَاءُ) شَعْرِي، لَوْ شَبَكْتُ بِهَا ***وَهَلْ يُحَمِّرُ حِنّا فِي يَدِي (الأَلِفُ) ؟

في المقطع الأوّل يكشفُ الشّاعر عن رأي المرأة في شعره فهي لا تفهم في الشّعر وتحتقرُ صاحبَهُ حيثُ ترى أنّه لا جدوى من شعره وأنّه لا يعترفُ به أحدٌ، كما أنّه لا يُساوي إسورتها وهو غيرُ مفيدٍ، وهو مجرّدُ سرابٍ خادعٍ...

2-

فَقُلْتُ: مَنْ فَقَدَتْ ذَوْقَ القَصَائِدِ لَمْ ***تَدْرِ الجَمَالَ..وَلَمْ يَحْصُلْ لَهَا الشَّرَفُ
والشِّعْرُ سَكْرَةُ رُوحٍ لَا حُدُودَ لَهَا ***بِطَبْعِهِ جَاهِلِيٌّ الطَّبْعِ .. مُنْحَرِفُ
يَكُونُ فِي الرُّوحِ رُبْعًا فِي بُرُودَتِهِ*** وحِينَ يَسْخُنُ يَعْلُو ..ثُمَّ يَنْتَصِفُ
و مَنْ غَلَى بِجُنُونٍ فِي رُؤُوسِهِمُو*** شَدُّوا الرُّؤُوسَ مِنَ الآلَامِ أَوْ رَعَفُوا
و مَنْ أُصِيبَتْ بِبَلْوَاهُ مُرَاهِقَةً ***تَعِيشُ، إنْ سَمِعَتْ بَيْتَيْنِ تَرْتَجِفُ
يُثِيرُ غَيْرَةَ كُلِّ الغِيدِ مَلْبَسُهَا*** طَرِيقَةُ المَشْيِ، نَصْبُ القَدِّ إِذْ تَقِفُ
وَ حِينَ تَلْبَسُ ثَوْبًا فِي بَسَاطَتِهِ ***يَسْأَلْنَ: (مِنْ أَيْنَ؟جَذَّابٌ ..ومُخْتَلِفُ)
فَهَلْ حَبِيبُكِ مِثْلِي فِي جَرَائِمِهِ ***فِي الحُبِّ، يَعْرِفُ مِثْلِي كَيْفَ يَقْتَرِفُ ؟
وهَلْ تَعَلَّمَ مِثْلِي مَا يَقُولُ إِذَا ***هَزَّتْهُ فَاتِنَةٌ بِالحُسْنِ تَلْتَحِفُ؟
وكَيْفَ يَقْرَأُ أَحْدَاقًا مُكَحَّلَةً*** وكَيْفَ تُؤْكَلُ فِي (عِشْقِ النِّسَا) الكَتِفُ ؟
وهَلْ تُلَحِّنُ فِي ثَوْبِ أَصَابِعُهُ ***نُوتَاتِ (جِنِّ لَيَالِي الثَّلْجِ) إِنْ عَزَفُوا
وهَلْ يُتَمْتِمُ زَهْوًا إِنْ مَرَرْتِ بِهِ*** ويَلْعَبُ الحُبُّ فِي عَيْنَيْهِ والشَّغَفُ ؟
وهَلْ يَدُقُّ عَلَى الفِنْجَانِ فِي أَلَمٍ*** إِذَا مَرِضْتِ وَيَبْكِي وَهوَ يَرْتَشِفُ؟
وهَلْ يَغُضُّ حَيَاءً فِي تَغَزُّلِهِ ***كَمَنْ يَجِيءُ إِلَى الجِيرَانِ يَسْتَلِفُ؟

إِذَا غَضِبْتِ..تُرَى يَحْكِي لِزَنْبَقَةٍ ***-لِكَيْ تَغَارِي - بَلَاوِيهِ، ويَعْتَرِفُ؟
ذَوْقُ الأَنَـاقَةِ فِـي الأَرْوَاحِ لَمْسَتُهَا*** ورَوْعَـةُ الـوَرْدِ بِالإِحْسَاسِ تَكْتَشِفُ

في المقطع الثّاني يَرُدُّ الشّاعرُ بالقول أنّ العيبَ في هذه المرأة لأنّها لا تتذوّقُ جمالَ الشّعرِ ثمّ يأخذُ في التّعريفِ بالشّعر والتّباهي به

-3-

وأَنْـتِ سَيِّدَتِـي تَـيْـسٌ بِـمَزْرَعَةٍ *** بِـهِ بِـطَرِيقِ الشَّـاعِـرِ الصُّـدَفُ
وبَـعْضُ نِسْوَةِ (سَفِّ التِّبْنِ) مَعْذِرَةً*** حَاشَاكِ يَنْقُصُهَا الإِصْطَبْلُ والعَلَفُ
هَـذِي حَـقِـيقَـتُكِ السَّـوْدَاءُ سَيِّدَتِي ***ومَـا لِـتَيْسٍ عَلَى مِثْلِي أَنَا حَلَفُ(20)[20]

و في المقطوعة الثّالثة يُعَيِّرُ الشّاعر المرأةَ التي انتقدتْ شعرَهُ ولم تفهمْ في جمالِهِ ولم تتذوّقْ حلاوتَه بالنّقص مُشيرا إلى أنّ الخللَ فيها وهو بعيدٌ عن قصائده

إذًا يكشفُ النّصّ عن حوار الشّاعر مع امرأةٍ لا تفهم في الشّعر بل وتزدريه وصاحبَهُ... ولكن الذي يريده الشّاعر كما يبدو هو تعبيرُ مَن تركهم خلفه من أولئك الذين لا يُقيمون وزنا للكلمة ولا لصاحبها في المساهمة في بناء الأوطان والشّعوب، وهذا المعنى يُفهمُ بتوجيهٍ من المقدّمة النّثريّة التي قدّم بها الشّاعر لنصّه، ومثل هذه المقدّمات النّثريّة تُضفِي جماليّةً خلّاقةً على النّصوص وتُسهِمُ في فهم مضامينها إذْ صارت ميزةً في نصوص الشّاعر الرّقميّة خاصّة.

النتائج والتوصيات:

يُمكنُ القول أنّ النّصوص الشّعرية تبقى مفتوحة على قراءات متعدّدة في ظلّ الغموض الذي يطبع كثيرا من النّصوص المعاصرة خاصّة عند أولئك الشّعراء الذين عُرفوا بالظّاهرة -الغموض-من أعلام الشّعر المعاصر كأدونيس ومن ساروا على دربهم من الشّعراء.

مجلة إشكالات ISSN: 2335-1586
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018 رقم العدد التسلسلي 14

قضية غموض المعنى ذاتُ علاقة بعوامل عديدة تكثر عندما يتعلّق الأمر بكتابة الشّعر لِتعمِّقَ ضياع المعنى عند القارئ يأتي في مقدّمتها الرّمز وبقيّة القيود العَروضية واللّغوية.

لا حدود للتّأويل بدليل تعدّد قراءات النّصّ الواحد بتغيّر الأعصر والأزمنة.

الاختلاف مع معنى المؤلّف ومقاصده ضرورة لا يمكن الهروب منها وهي ليست رهينة الفوارق بين المستوى الثّقافي والزّاد المعرفي بين الذّات المبدعة والذّات القارئة.

المقدّمات النثرية لمسة إبداعية أضحت بمثابة الكلمات المفتاحية التي تشدّ القارئ للنّصّ وتبعده عن الغوص في معالمَ مجهولة للكشف عن معان هلامية تجعله يمقت النّصّ المقروء، لأنّ الغموض ممّا يمجّه المتلقّي.

هوامش:

1- الجاحظ، البيان والتبيين، تح:عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، 2003م، 145/1.
2- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تح:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1384هـ-1964م، 262/1
3- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1 ، 1302هـ، ص55.
4- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبّي ، مكتبة نزار مصطفى الباز ، الرياض، 1422هـ-2002م، ج1161/2-1162
5- غازي عبد الرحمن القصيبي، ديوان عقد من الحجارة، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1991م، ص40.
6- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م، ص78
7- عبد الله محمد العضيبي، النّصّ وإشكالية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ-2009م، ص29
8- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، ص87

9- عبد الله محمد العضيبي، النّصّ وإشكالية المعنى، ص30

10- محمد بوعزة، استراتيجية التّأويل من النّصّيّة إلى التّفكيكية، دار الأمان، الرّباط، ط1، 1432هـ-2011م، ص9-10.

11- انظر :النّصّ وإشكالية المعنى، عبد الله محمّد العضيبي، ص 11-12.

12- المرجع السابق، ص12-13

13- المرجع نفسه، ص 13.

14- قاسم المومني، في قراءة النّصّ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر ، بيروت، ط1 1999م، ص28.

15-عبد النّاصر حسن محمّد، نظرية التّوصيل وقراءة النّصّ الأدبيّ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999م، ص132.

16- عبد الله محمد العضيبي، النّصّ وإشكالية المعنى، ص18

17- محمد جربوعة، الأسودُ يليقُ بنا(اعتراف مطرود من مدينة النبيّ)، جويلية2015، https://www.facebook.com/albabeligroup#!/mdjarboua

18- المرجع السابق.

19- المرجع نفسه

20- المرجع نفسه

قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس

Poème en prose chez Adonis: théorie et créativité

الباحثة: حكيمة شداد. السنة الرابعة دكتوراه

جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس

hakimacheddad10@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/04/18	تاريخ المراجعة:2018/04/18	تاريخ القبول:2018/05/04



منذ ظهور قصيدة النثر في ساحة الإبداع العربي وهي تثير الجدل بين مؤيد ورافض. ولا ننكر أن بعض الدراسات العربية التي ظهرت حاولت التقعيد والتنظير لقصيدة النثر في الأدب العربي من خلال المرجعية الأولى لها كتاب (سوزان برنار) الموسوم بـ (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا). وكان لأدونيس دور في تعريب النظرية، عرب مصطلح قصيدة النثر، واستعمله في العربية، كما وضح مفهوم القصيدة النثرية، وكان واحدا من أهم من ولد هذا الشكل على أيديهم إبداعا وتنظيرا ما لبث أن تنبه للإشكاليات الكثيرة التي تنتج عن المجازفة باستمرار طرح مصطلح القطيعة والتخطي والتجاوز والرفض.. فراح يبحث لقصيدة النثر عن مرجعيات في التراث العربي. فهو من أهم المنظرين لقصيدة النثر العربية، ورغم هذا إلا أنه مازال غير قادر تماما على تحديد ذلك الجنس من الكتابة. ومهما يكن من حال فإن التنظير لقصيدة النثر لم ينهض إلا مهتديا بالوافد الغربي وبه شيء من الاطمئنان إلى ثوابته ومقولاته ومفاهيمه.

كلمات مفتاحية: قصيدة النثر؛ تنظير؛ إبداع؛ نوع أدبي؛ كتابة؛ تصور.

Resumé:
Depuis l’apparition de la poésie en prose sur la scène de la literature arabe، elle n’a cessé de soulever polémiques et débats entre partisans et détracteurs.
Il est à noter que nombreuses études se sont intéressées à la théorisation de ce nouveau genre de poésie. Ces initiatives se nourrissaient des travaux de Suzanne BERNAD notamment de son livre « La poésie en prose، de Baudelaire à nous jours ».

Dans cette course vers la construction de règles، Adonis fut un des pionniers qui a contribué à importer à la poésie arabe les concepts de la prose. Il a également essayé de cerner la définition du concept.
Adonis a participé à faire naître cette forme de poésie par son effort de création et de conceptualisation.
Il était conscient des diverses problématiques découlant de ce risque continuel à prôner certains concepts comme la rupture، le refus، le dépassement…
Sa fascination l'a même fait chercher des origines à cette poésie dans le patrimoine de la littérature arabe.
De ce fait il est considéré comme le plus éminent des théoriciens en la matière. Malgré tout cet effort fourni mais il est resté indécis sur la classification de ce genre d'écriture.
Il serait aussi juste d'ajouter que ce travail de conceptualisation et de théorisation n'aurait pas vu le jour sans l'apport du frottement avec la littérature occidentale qui a fortement à stabiliser les constantes et les concepts de la poésie en prose.
Mots clés: théorisation، conceptualisation، poème، prose، création، genre، écriture.



تمهيد:

إذا كان التّنظير سمة مميّزة من السّمات الّتي صاحبت الخطاب الشّعريّ الحديث ولازمت منشأه وتطوّره وبدائله تبشيرا بمسالك في الكتابة الإبداعيّة مستجدّة، وتوضيحا لوجوه في الإنصات للمعنى غير معلومة، ومنافحة عن ميول مغامرة إلى الاستعاضة عن تقاليد راسخة في التّواصل مع العالم والفنّ برؤى طارئة في الإقامة على الأرض والتّعايش مع الكلمات، فإن التّقبل لا يعدو أن يكون اختبارا لمدى استيعاب الذّائقة القرائيّة للجديد الخارق لما استأنست به من حدود متصلّبة بين الأجناس الأدبيّة، وسنن معلومة في الإمساك بالدّلالة والوصول إلى المعنى دون كثير عناء أو مشقّة.

ومن الرّاجح أنّ الأفق التّنظيريّ من شأنه أن يردّنا، في هذا السّياق، إلى صلة الذّات الشّاعرة بموضوع نظريّتها في انبنائها على ضرب من الجدل الخصيب بين ما أسماه محمد عبد الحي "بمملكتي التّقييم والإبداع"[1]، وهو ما يشفّ عن حاجة الشّعراء

الحداثيّين الأكيدة إلى التّشبع بأجهزة نظريّة متماسكة ورؤى نقديّة متطوّرة حتىّ يتيسّر لنصوصهم الإبداعيّة أن تجد سبلها إلى القراءة والتّقبل حتّى وإن كانت، في الغالب، مخيّبة لأعراف التّخاطب الأدبيّ السّائد وغير منسجمة مع معايير المؤسّسة النّقديّة الشّغوفة، عادة، بترويض المختلف وتقييد المفاجئ المارق عن كلّ قاعدة أو معيار.

لذلك نقدّر أنّه لا مناص من الالتفات إلى كتاباتهم النّظريّة والنّقديّة من جهة كونها "نصوصا موازية تضمّ شهادات تسهم في إضاءة الممارسة النّصيّة"[2] لعلّه من المفيد مصاحبتها واستكشاف بعض ما أبانت عنه من تصوّرات عن الشّعر والشّعريّة، ونظرات في الفنّ حدّا ووظيفة وفلسفة لا بغاية تشغيلها في مباشرة المدوّنة تشغيلا ساذجا أعمى، وإنّما بهدف مساءلة تلك العدّة النّظريّة الّتي لهج بها أصحابها، والوقوع على حجم المسافة الّتي تنأى بها عن المتحقّق والمنجز. ذلك أنّ "الأفكار النّظريّة إن لم تعثر عن الفنّان الّذي يحيلها (...) إلى تجربة جماليّة ظلّت طنينا في الفضاء لا يتخلّق في أثر فنيّ ملموس"[3].

ومن الثّابت أن هذا الجنوح إلى الجمع بين التّنظير والإبداع قد غدا تقليدا مألوفا في المشهد الأدبيّ الحديث كثيرا ما يتراءى في أشكال مختلفة من قبيل البيان[4] والسّيرة الشّعريّة[5]،والكتاب الحواريّ[6]. الشّيء الّذي حدا ببعضهم إلى اعتباره "ظاهرة ملابسة للحداثة الشّعريّة، بل للحداثة بوجه عامّ"[7]. وهي، بلا مراء، نزعة لافتة للنّظر لم يلجأ إليها المحدثون من باب التّرف أو الاعتباط، بقدر ما حتّمتها جملة من الدّوافع تضافرت مجتمعة، لتنشئ هذا اللّون من الكتابة التّنظيريّة الصّادرة عن شعراء راموا المؤالفة بين الهواجس النّظريّة التّأسيسيّة والمشاغل الإبداعيّة الفنّية. وهو أمر لا يندّ عن الاندراج في صلب عمليّة إنشاء وليدة لـ "فلسفة تستند إليها التّجربة في صياغة منطلقاتها النّظريّة من جهة، وفي الارتفاع بمستوى القدرات الفنّية الإبداعيّة لنصّها الأدبيّ المنتج من جهة أخرى"[8]. وتكتسي نصوص المبدعين سواء أكانت تنظيريّة أو نقديّة أهمّية من وجوه؛ أوّلها أنّها تضمر وعيا ذاتيّا بشروط الكتابة الحداثيّة، ومعرفة أوّليّة بالدّروب الّتي تنشد اختراقها والتنكّب عن المألوف فيها، وثانيها أنّها تطرح نفسها للسّجال والمساءلة في ضوء ما تعلنه وتبشّر به وتومئ إليه من جانب وما تستطيع مشارفته في المنجز التّطبيقيّ

المتحقّق من جانب آخر، وثالثها أنّها كثيرا ما تجيء مسكونة بالآخر تعمل ما أمكنها على تبديد حيرته في مواجهة المنجز الإبداعيّ، وتذليل أسئلته الضّمنيّة المفترضة، ومحاولة مدّ جسور الألفة والاتصال بينهما جريا إلى إشاعة ما قد يستغلق على الأفهام ويستعصي على أصحابها.

إنّ مثل هذا الاحتفاء بالمناحي التّنظيريّة الّتي نزع إليها عدد غير قليل من شعراء الحداثة العربيّة لينزّلنا في صميم قضيّة ثانية عدّها بعضهم أمّ القضايا الّتي أثارها الخطاب الشّعريّ الحديث الآخذ في أكثر نماذجه في تعتيم مقولاته وإقفال مدائن أسراره اللاّئذة بالظّلّ، وقتل سلطان المعاني الأليفة بمداومته على ترك المبادرة للكلمات وهتك السّمات الأجناسيّة المستقرّة. وهذا ما وضع علاقته بالمتقبّل موضع تساؤل، لاسيّما بعد أن انحسرت الوظيفة الإبلاغيّة فيه إلى حدّ الغياب والامّحاء والانتفاء في بعض الأحيان[9]. ولا بدّ أن ننبّه إلى أنّ حديثنا هنا، يخصّ نمطا من أنماط الشّعر الحديث الّذي ذهب به بعض أعلامه شأوا بعيدا في التّجريب والمغامرة حتّى استحال معهم أشبه ما يكون بالفعل الإبداعيّ الطّالع من أنساغ التّحول الدّائب الّذي لا يقرّ له قرار، والنّازع إلى العصف بكلّ المعايير الجماليّة الّتي انبنى عليها التّعاقد الضّمنيّ بين الشّاعر والقارئ. وليس من شكّ في أنّ الانشغال برصد ردود الأفعال الحينيّة إزاء ما يبرز من ظواهر أدبيّة غير معهودة، واستكشاف بنيات التّقبل للجديد من نزعات الكتابة الشّعريّة يبقى، في ما نحسب، أمرا محمودا في الإخبار عمّا يرافق الرّؤى الإبداعيّة الطّارئة من تردّد ومغالطات وسجال.

وإذا كان الهاجس التّنظيريّ سابقا للمنجز النّصي أو لاحقا عليه، فإنّ مسألة التّقبل لا تكون إلاّ لاحقة مادامت انتظارا دائما لا يبدّده سوى خطاب المنشئ، ولا تختبره غير رسالة الباثّ. إذ المسافة بين التّنظير والتّقبل ليست، في النّهاية، إلاّ مسافة بين المبدع المبشّر بفرادة مشروعه الإبداعيّ السّاعي إلى تحصينه ضدّ كلّ المآخذ والتّهم من جهة، والمتقبّل الممعن في الالتفات إلى ذلك المشروع وقراءته في ضوء ما ألفه من نواميس في الكتابة الأدبيّة وسنن في صناعة المعنى من جهة ثانية. بيد أنّ الخيط الّذي ينتظم الرّحلة بينهما يظلّ أمرا واحدا لعلّه لا يعدو أن يكون صورة "المحدث" في مرايا

التّنظير والتّلقي على اختلاف بيّن في معالم تشكيلها وتباين واع في دوافع إظهاره على أيّ نحو من الأنحاء.

بيد أن التنظير لقصيدة النثر ما كان له أن يؤسس مفاهيمه ويصوغ أسسه ويبني حجمه لولا الإصغاء إلى منجزات الآخر الغربي بصفة عامة وما أنجزته الباحثة الفرنسية سوزان برنار Suzanne Bernard في كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، وهو مالم يستطع أكثر أصوات المجلة تكفلا بإسناد مشروعهم الإبداعي بخلفية نظرية حاضنة له الانفلات من سطوته أو إنكار الإفادة مما انطوى عليه من مقولات وأحكام ونتائج[10].

ولعل أول زعم صريح، ذلك الذي قاله أدونيس عام 1960، حيث أكد أنه أول من كتب قصيدة النثر في العام 1958، وذلك لدى ترجمته بعض قصائد سان جون بيرس، مشيرا إلى أن هذه الترجمة كشفت له عن طاقات أساليب تعبيرية، لا يتأتى للوزن أن يحققها، وبتأثير هذه الترجمة كتب أول تجاربه في قصيدة النثر[11].

كما أن أدونيس هو أول من اهتم بقصيدة النثر على صعيد التنظير وذلك في دراسته (في قصيدة النثر)، التي عدها بعض الدارسين بيانا شعريا لجهود جماعة شعر[12].

قصيدة النثر أو قصيدة التجريب أو قصيدة الأسئلة أو الكتابة الشعرية نثرا كما يسميها أدونيس هي كتابة إبداعية وكفى. إنّ إبداعية هذه الكتابة تلتمسها من سعيها المتواصل لتطوير شكل كتابتها وتنويع إيقاعها الداخلي فإذا هي تختلف في مستوى إيقاعيتها الداخليّة من شاعر إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، وإنّ هذا التعريف يفترض مبدئيا أن نحدد هويّة هذه الكتابة ومرجعيّتها الأساسية زمانيا ومكانيا وهو ما يطرح السؤال التالي: هل قصيدة النثر أو الكتابة الإبداعية التي نجدها اليوم وينخرط فيها شعراء الأمة العربية، شرقا وغربا، هي كتابة نجد لها أصولا داخل نثرنا العربي وتاريخنا الأدبي عامة؟ أم هي مجرد الميل حيث يميل الإبداع الغربي؟ وهل استطاع المنادون العرب بقصيدة النثر أن يقدموا لها خصوصية إبداعية تجعلنا نقول بوجود قصيدة نثرية عربية؟ أم أنّ هذه الكتابة الإبداعية هي نتاج ضروري لتطور "حضارة المركز"و قدرتها على ابتلاع الآخر لعجزه عن تطوير ثقافته ووقائعه؟.

مفهوم قصيدة النثر:

إن الجدل الذي أحدثته كلمة قصيدة النثر جعلتنا نبحث في خبايا هذا المصطلح عن العلاقة التي جمعت بين كلمة "قصيدة" وكلمة "نثر" في عبارة كهذه؟ عبارة تدل على نوع شعري أو جنس أدبي أو نص...إذ نلاحظ دون شك التناقض الموجود بين مدلولي الكلمتين، وهذا عندما تدخل كلمة قصيدة في دلالة الشعر الذي اعتبر كلاما موزونا ومقفى، فكيف لها أن تجمع مع النثر الذي لا هو موزون ولا هو مقفى ليشكلا قصيدة النثر؟.

ويمكننا هنا الإشارة إلى الجمع بين الشعر والنثر في تسمية هذه الظاهرة الشعرية لم تأت صدفة، لأن المصطلحات النقدية لا يمكن أن تأتي اعتباطيا كما هو الحال في معظم النظريات الألسنية في تفسيرها علاقة الاسم بالمسمى[13].

وظلت التسمية: قصيدة النثر مرتبطة بمرجعيتين اثنتين:

1- مفهوم الشعر من المنظور الكلاسيكي القائم على قواعد عمود الشعر، خاصة الوزن والقافية، والتقاليد الشعرية العربية.

2- مفهوم النثر بالوعي التاريخي، باعتباره يتناقض والشعر، وتحلله من الوزن والقافية.

ومهما يكن من أمر هذه التسمية، إلاّ أن محاكمة الخصائص الشعرية والجمالية لقصيدة النثر لا بد ان تكون منطلقة من النص ذاته، بعيدا عن مفهوم القصدية «وبعيدا أن تكون التسمية ضالة أو مضللة، فإن التناقض الذي تثيره –للوهلة الأولى– ليس بهذه الجدية، بل هو ليس تناقضا أساسا، وربما كان تعبيرا عما كان يعتمل في نفوس الذين كتبوا قصيدة النثر من دون أن ترتسم لديهم ملامح الشكل الذي كانوا يجربون»[14].

فهل تسمية هذا النوع من الشعر بالحر صحيحة؟..أم أنها تسمية مغلوطة تسبب لهذا الشعر كثير من الإشكالات وتظهره وكأنه حر لا يتقيد بأية تفعيلات أو أوزان[15]؟.

وهنا يتضح أمامنا طريقان:

أولا: الشعر المنثور بلا وزن لكنه قد يلتزم ببعض القوافي المنثورة في نهايات بعض السطور وقد لا يلتزم بها إطلاقا في نص إلى جبران "للريحاني".

ثانيا: الشعر المرسل هو شعر عمودي لا تلتزم فيه القوافي[16].

وكذلك يصرّ "جبرا إبراهيم جبرا" على تسمية هذا الشعر بالحر ويبدو أن صراع التسميات هذا قد جاء نتيجة لمسألتين:

1- تَنَافُسُ مثقفي المرجعيتين الفرنسية والإنجليزية على استعراض درجة معرفة المواصفات في الأصول الأوربية.

2- تنافس كتاب قصيدة النثر مع شعراء حركة التفعيلة[17].

بينما يرجع آخرون هذا النوع من الشعر إلى الشعر المنثور الذي ارتبط بحركة التحديث الشعري "وقام على الشعر المنثور على أساس نثري باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتقابل والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة وذلك تقليدا للشعر الحر الذي يكتبه الإفرنج"[18].

ولم يعرف أي جنس من الشعر ما عرفه الشعر المنثور من إشكالية المصطلح، فقد كان الريحاني أول من استعمل هذا المصطلح سنة 1905م، وتبعه مطران سنة 1906م، في مرثيته لأستاذه اليازجي، حيث حاول أن يتحرر فيها من قيود الوزن والقافية، ثم جاء بعد ذلك محاولات الشعراء الشبان كمجلة "أبولو"، ومجلة "الرسالة"، ومجلة "الأديب"، ومجلة "شعر"، ومجلة "المعتمد" وغيرها من المجلات[19].

لقد ذهبت حركة مجلة "شعر" إلى التمييز بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر وقصيدة الوزن في مسعى منها لتكريس تفرد وخصوصية النثر.فاقترحت تقسيما سيتم في ما بعد إلغاؤه اصطلاحا وإبداعا معا. وفي ضوئه أخرجت مثلا، قصائد ديوان محمد الماغوط حزن في ضوء القمر من قصيدة النثر وأدرجتها ضمن الشعر الحر.وهو ما يتطابق أيضا مع مفهوم جبرا إبراهيم جبرا للشعر الحر[20].

أبدت مجلة "شعر" تعلّقا جارفا بمنح قصيدة النّثر هويّتها الجماليّة والتّعبيريّة الّتي من شأنها أن تكسبها صفة النّوع المستقلّ عن مادّتها التّكوينيّة النّثريّة وذاكرتها الشّعريّة البعيدة ممثّلة في الشّكل العموديّ أو القريبة ممثّلة في الشّكل التّفعيليّ. وهو أمر يقيم الدّليل على تمكّن الهاجس التّأسيسيّ التّأصيليّ من أصحابها واستبداد إشكاليّة التّجنيس

بمنجزهم التّنظيريّ الموازي، وإن أعلنوا ازدراءهم لما قامت عليه نظريّة الأدب عند العرب من ضوابط أجناسيّة صارمة ومعايير تصنيفيّة متصلّبة[21].

لقد جاء تبني حركة مجلة شعر لقصيدة النثر تأكيدا لمقولة ترددت كثيرا في ثنايا المجلة، ونعني بها التمرد على الأشكال الشعرية السائدة. لذلك رأت في قصيدة النثر تجسيدا مطلقا لهذا التمرد، فعصر "المواضعات والتقاليد. والنهائية والمحدودي، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي. لابد لهذا العالم إذن من الرفض الذي يهزه. لابد من قصيدة النثر، كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري. وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكاله "[22].

إن هذا التأرجح بين الفوضى والتقنين عبر عن نفسه – فيما يتعلق بقصيدة النثر– بموقفين متفاوتين أحدهما لأنسي الحاج، والآخر لأدونيس.

لقد كان أنسي الحاج طيلة المدة التي عاشتها المجلة ناطقا باسم الاتجاه الأكثر تطرفا. فهو يرفض أن يكون لقصيدة النثر قالب، لأن في ذلك سقوطا في التقليد الذي تحاربه مجلة شعر: "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه "[23]. والنتيجة التي توصل إليها الحاج هي أن "ليس لقصيدة النثر قانون أبدي"[24]،لأنها صنيع الشاعر الذي يخضع لتجربته الداخلية.

أما أدونيس فيبدو أكثر رزانة، فهو يميز بين التمرد والفوضى، لأن التمرد يؤدي إلى اللاشكل. ولما كانت قصيدة النثر وليدة التمرد، فإن "كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة –إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى– أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. فمن خصائص الشعر أن يعرض في شكل ما، أن ينظم العالم إذ يعبر عنه. "[25]

والفرق بين الموقفين ليس بسيطا، ففيما يتحدث أنسي الحاج عن الشروط يفضل أدونيس استعمال القوانين. ومع ذلك فان هذا التباين بينهما سيذوب عند الدخول في التفاصيل، أي عند تحديد خصائص قصيدة النثر. والسبب في هذا أنهما اعتمدا مرجعا واحدا استقيا منه هذه الخصائص وهو كتاب سوزان برنار: Suzanne BERNARD قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا."[26]

لقد حرصت حركة مجلة شعر وهي تتلمس الخصائص الفنية لقصيدة النثر، على أن تجعل من هذا الفن فنا قائم الذات يتمتع باستقلاله كنوع أدبي، مثله في ذلك مثل الشعر الموزون، أو القصة أو الرواية أو المسرحية وهكذا فان كل قصيدة نثر هي علامة على عملية مزدوجة: الهدم والبناء، إنها تجمع "بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى. من الوحدة بين النقيضين تتفجر ديناميكية قصيدة النثر.

ولقد وجدت حركة مجلة شعر في الوحدة العضوية سمة بارزة في قصيدة النثر. وإذا تتبعنا استعمال المفهوم كما وظفته الحركة، لا نجده يقتصر على قصيدة النثر فقط. بل إن شعر جعلت منه أساسا لشعرية القصيدة الحديثة بصفة عامة. ذلك أن "شكل القصيدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا. هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدي لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح طيفا. ليس لهيكل القصيدة الحديثة واقعية جمالية، إلا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة وكل "[27] .

هذا المضمون للوحدة العضوية هو نفسه الذي سوف يركز عليه أدونيس وهو ينظر لقصيدة النثر. ويسجل البحث هنا تباينا بين أدونيس وأنسي الحاج فيما يخص هذه النقطة: فالأول يشترط في قصيدة النثر أن "تكون صادرة عن إرادة بناء وتقطيع واعية "[28]. في حين يرى الثاني أنها نابعة من الجنون "[29]. وهذا الفرق في مصدر قصيدة النثر أدى إلى فرق في كيفية تحقق الوحدة العضوية.

أما محمد الماغوط فيظهر أكثر غرابة، إذ يعتبر من المؤسسين الأوائل لقصيدة النثر فما الذي دعاه إلى التنكر إليها بعد انسحابه من شعر؟ لقد جاء هذا الموقف ليؤكد هشاشة الصرح الإيديولوجي الذي عملت شعر على بنائه طيلة مدة نشاطها. وعندما يعلن الماغوط مباشرة بعد انسحابه من الحركة انه لم يكن سوى "كاتب قطع نثرية بسيطة، سميت شاعرا وشاعرا حديثا على غرارهم دون إرادتي "[30].

ولعلّ ذلك ما يفسّر عدم اتّحادهم في الصّدور عن تصوّر نظريّ مشترك يرسم لقصيدة النّثر ضفافها ويحفر حيّز وجودها بالقوّة قبل وجودها بالفعل وبالممارسة النّصيّة التّطبيقيّة. غير أنّ هذه السّمة لا يمكن أن تهوّن من حظّ أكثرهم من الإسهام في بناء

هويّتها الجماليّة ومعالمهما الفنّية لأنّ حركة مجلة "شعر"، في ما يري حسن مخافي، "لم تكتف بتبنّيها على المستوى الإبداعي، بل أرفقت ذلك وبصورة محايثة بدراسات نظريّة"[31]. فكأنّ أفرادها كانوا مدفوعين إلى تحصين قصيدتهم المنشودة بمهاد نظريّ حمّلوه، على هناته، وظيفة تأمين وصولها المنهجيّ السّليم إلى متذوّقيها وقرّائها المفترضين.

تقول المجلة: "هناك في رأينا، اصطلاحا، ثلاثة أنواع عامة من الشعر عرفناها في أدبنا العربي المعاصر:

- شعر الوزن، ويدخل فيه تنويع التفعيلات .
- الشعر الحر، وهو الخالي من الوزن والقافية والمحافظ على نسق البيت، محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا ،إبراهيم شكر الله توفيق صايغ..الخ.
- قصيدة النثر"[32].

والمعروف أن أي تجربة أدبية جديدة، تكون خرقا للسائد والمألوف، تعتريها إشكالية في ضبط المصطلح والمفهوم، فمصطلح "قصيدة النثر" في جوهره ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي"Poème en prose" وقد وجد كثير من النقاد المناوئين لقصيدة النثر العربية في هذا المصطلح سببا كفيلا لرفض تلك النماذج التي تنطوي تحته جملا وتفصيلا، لما يحمله المصطلح من تناقض صارخ يجمعوا بين "لونين من الإنتاج الأدبي يكادان يختلفان في كل شيء إيقاعا، وإرسالا واستقبالا، ومع ذلك يتزاحمان على مصطلح واحد، أو بمعنى أدق يقتحم ثانيهما على أولهما حصنه العتيق الذي احتمى به قرابة عشرين قرنا"[33].

وهذا ما أدى إلى ما يسمى بفوضى المصطلح، فليست القضية حكرا على قصيدة النثر فحسب، فالواقع الأدبي الراهن يشير إلى أن المصطلحات النقدية وحتى اللغوية، لا تزال إحدى المشكلات التي تقف حجر عثرة في طريق الدراسات النقدية، وأن كل باحث وناقد يستعمل مصطلحاته النقدية الخاصة التي تجسد خلفيته الفكرية[34].

وبذلك فهو يؤكد التباس المصطلح بين كل من "قصيدة النثر" و"الشعر المنثور" إلى جانب وجود إنتاجات شعرية بديلة تحمل نفس مواصفات هذه الأجناس كالشعر الحر[35].

وأطلق "أدونيس" على هذا النوع من الشعر "قصيدة النثر" حيث يقول: " ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر هي مصطلح أطلقناه على مجلة "شعر"، إنما هي نوع أدبي شعري نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبية"[36].

وكما نلاحظ أنه كلما اتصل العرب بالشعر الأوروبي بحثوا عن وسائط جديدة تمكنهم من الخروج بالقصيدة العربية إلى أشكال فنية حديثة، لهذا تعددت مصطلحات الشعر بتعدد تصنيفاته، وفيما يلي جرد لبعض المصطلحات التي تحيل على الشعر المنثور في الحراك والسجال الفكري والنقدي العربي سواء عند النقاد أو المبدعين[37].

- الشعر المنثور	- النثر المشعور
- القصيدة المنثورة	- الشعر العصري
- الشعر الجديد	- الشعر المرسل
- الشعر المنطلق	- النثر الفني
- الشعر الحر الطليق	- مجمع البحور
- الشعر الحر	- النظم المرسل المنطلق
- الشعر الطليق	- قصة منثورة
- الشعر المطلق	- الياقوت المنثور
- النثر الموقع	- الموضة الجديدة
- البيت المنثور	- قصيدة قصصية
- النثيرة	- الشعر الصامت
- قصيدة النثر	- شعر غير منتظم

بالإضافة إلى المصطلحات الواردة آنفا يستدرك عز الدين مناصرة على هذه المصطلحات بما يلي:

- الكتابة الحرة.
- القصيدة الحرة.
- الجنس الثالث.
- الكتابة الخاطراتية.

- قطع فنية.
- النثر المركّز[38].

وهكذا نلاحظ عدم اتفاق الشعراء والنقاد على توحيد المصطلح الشعري مما أدى إلى عمومية مدلول الشعر المنثور، مما ينّم عن فوضى المصطلح لأننا لسنا نحن الذين أنتجنا هذه الظاهرة ولم نشارك في المخاض الذي تولدت عنه قصيدة النثر، بقدر ما نعتمد نحن على تلقي المعارف ثم ترجمتها، ويوعز بعض الباحثين هذه «الفوضى السائدة بسبب من عدم تدقيق في المصلح أولا، وبسبب من عدم توحيده ثانيا»[39].

بينما ورد في دراسة الدكتور "صلاح فضل":"إن قصيدة النثر التي تستحق أن يطلق عليها هذا المصطلح لابد أن تتوفر لها الشروط الجمالية التالية:

أولا: ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

ثانيا: يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمنية بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفكار أو أفعال منظمة مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثا: على قصيدة النثر أن تتميز بالتكثيف وتتلاقى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شريعتها"[40].

كل هذه الشروط الجمالية هي التي تمنح صفة كتابة ما يسمى بقصيدة النثر بمعنى أن الكتابات خارج هذه الشروط لا يحق لها إدعاء التسمية[41].

يقول "سعيد عقل" لقد كتب "أنسي الحاج" نثرا جميلا وأنا أرفض أن أقارن هذا الشعر بالنثر[42].

وقد تنبه أدونيس إلى هذا التاريخ التعبيري منذ البداية ،وأشار إليه بشكل عام، في أول كتابة له عن قصيدة النثر، معتبرا هذه الأخيرة ،"كنوع شعري نتيجة لتطور

تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل ويحتم، من ثم تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبراتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة". [43]

كان أدونيس هو أول من استخدم هذا المصطلح وذلك في مقال له بعنوان: محاولة في تعريف الشعر الحديث نشر مجلة "شعر" صيف 1959، حيث يقول: "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خالي، بالضرورة من الشعر، إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل، أن لا تكون شعرا، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية .. تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر"[44].

إن قصيدة النثر لم تنفتح فجأة في حقل الشعرية الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، وأذهان تؤرقها شعوريا أو لا شعوريا لإيجاد شكل جديد للشعر وكأن يلزم أيضا الفكرة الخصبة ومفادها أن النثر قابل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي.[(45)]

شكل كتاب سوزان برنار في مجال قصيدة النثر سلطة نظرية ومرجعية كبرى في كتابات كثير من الشعراء والنقاد بحيث تم الاعتماد عليه بشكل حرفي أحيانا في التنظير لقصيدة النثر العربي، وفي تحديد خصائصها ومميزاتها الشكلية والدلالية رغم أن الخصائص التي حددتها برنار هي خصائص عامة ونسبية، وليست معايير ثابتة ومطلقة، فهي مستخلصة من تجارب ونصوص في الشعر الفرنسي، فقصيدة النثر لم تأت هكذا مصادفة، ولم تظهر من فراغ بل تضافرت عدة أسباب، وتشابكت عدة معطيات، لتولد قصيدة النثر، وتتأصل في تراثنا النقدي العربي، فقد وفرت للشاعر " ... التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقربه إلى النثر، ومن هذه العناصر انعتاق اللغة العربية وتحررها، وضعف الشعر التقليدي الموزون وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ونمو الروح الحديثة، ثم هناك التوراة والتراث

الأدبي القديم، في مصر وبلدان الهلال الخصيب على الأخص ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي"[46].

خصائص قصيدة النثر:

وتحدد سوزان برنار الخصائص الفنية لقصيدة النثر في الآتي:

1- ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى، من قصة قصيرة، أو مقال أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفرض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

2- يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، يعني أنها تعتمد على فكرة اللازمنية، بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض لسلسلة أفعال أو أفكار منتظمة مهما استخدمت من رسائل سردية أو وصفية.

3- على قصيدة النثر أن تتميز بالتركيز والتكثيف، وتتلاقى الاستطراد والتفصيلات فالاقتصاد أهم خواصها، ومنبع شعريتها[47].

ومن هذا التحديد يتبين أن قصيدة النثر، هي خروج عن النظام الشعري المتعارف عليه، وإذا كان هذا النص الشعري، نتيجة إلقاء النقيضين: الفوضى والتنظيم، فإن الفوضوية هدامة، والتنظيم يؤدي إلى ممارسة حرة، ولكنها ذات تنظيم هندسي، يصدر عن الذات الكاتبة، ويرى أدونيس أن هذا النظام الحر، يشكل وحدة عضوية وهي (الجملة) والتي تقوم مقام (البيت) في القصيدة التقليدية

<u>خصائص قصيدة النثر عند أدونيس:</u>

أما خصائص قصيدة النثر التي تستكمل التمايز بينها وبين النثر الشعري فتتحدد لديه في ثلاث:

أ-يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء تنظيم واعية، فتكون كلا عضويا، مستقلا. تكون ذات إطار معين وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.

ب-هي بناء فني متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج-الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

إن قصيدة النثر شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة، ذات إطار، هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته كتلة مشعة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات[48].

إن مجموع المفاهيم التي جاء بها أدونيس حول "قصيدة النثر" كانت كافية من حيث صياغة نظرية، تجيب عن أهم الأسئلة المطروحة حول هذه القصيدة، ومن تلك الأسئلة نجد لماذا قصيدة النثر، وكيف تكون، وكانت الإجابة من قبل أدونيس. وترتب عن رؤية الرفض والتمرد، بعض المفاهيم الأولية التي تكرس قصيدة النثر هي:

- إن قصيدة النثر شكل شعري "مستقل" عن الأشكال الشعرية الأخرى و"منقطع" عنها جميعا، موزونة كانت أم غير موزونة.
- إن قصيدة النثر ليست مجرد تطور أو تجديد في الحركة الشعرية بل هي ثورة جذرية على ما سبقها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها..
- إن قصيدة النثر أرقى أشكال الكتابة الشعرية بالنسبة للشعراء الذين يمارسونها[49].

وهذا يعني أن ليس للشعر في قصيدة النثر شكل نهائي مطلق، فهي مغامرة نصية في عوالم اللغة المتعددة، ومن ثم كانت الرغبة في تكسير الثابت والبحث المستمر عن المجهول والمدهش، فكانت التسمية "قصيدة النثر" تكسيرا لما هو متعارف عليه في تحديد مفهوم الشعر، وتكريس مفهوم الشعرية والتي هي إمكانات مفتوحة الأبعاد[50]

قصيدة النثر نتاج شعري إبداعي مفاجئ وغامض ومدهش تجاوز المتعارف عليه بلغة وتشكيلات ورؤيا، إنها ظاهرة لغوية حداثية تتبنى على إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة، بحيث أنها تثير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر، يحاول أدونيس من خلال هذا

الشاهد أن يجعل من القصيدة الجديدة تجسيدا لمفهوم الكلية التي تتأبى التحديد وتتلافى الانغلاق المنتهي وتؤدي فعل التعدي كونها فضاء بنيويا يتجاوز الشعرية الكلاسيكية.[51]

ولذلك وجد شاعر قصيدة النثر إشكالية في كيفية التعامل مع التراث رغم أن رواد الحداثة يرون بأن " القول بأن شاعر قصيدة النثر منفصل عن التراث أو أقل ارتباطا به من شاعر قصيدة الوزن، قول لا يثير شعريا إلا السخرية، ذلك أنه قول باطل لا يمت إلى الإبداع الشعري وإلى المعنى التراث الشعري بأية صلة"[52]، ولكن كيف نفسر تجاوز قصيدة النثر للرؤيا النقدية والإبداعية العربية القديمة وتكريسها لمفاهيم الحداثة بداية بالقطيعة وصولا للتمرد والثورة والخرق والتجاوز.

فوجود موسيقى خاصة بقصيدة النثر تنبع من لغتها ومن كلماتها وجملها ومن طريقة التشكيل، وموسيقى قصيدة النثر هي "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة".[53]

قصيدة النثر عند أدونيس هي صورة كلية، وكل جزء من الصورة لا يستقل بذاته، بل يساهم في بناء الصورة الكبيرة، القصيدة لوحة لمنظر واحد، وليست لمناظر عديدة.. فالجزء فيها يشارك في الكل لرسم بنية القصيدة، هذا الكل هو ما نسميه بالوحدة العضوية التي تعتبر "خاصية جوهرية في قصيدة النثر فعليها مهما كانت معقدة، أو حرة في الظاهرة أن تشكل كلا وعالما مغلقا، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة"[54]

يضيف أدونيس في تحديده لخصائص قصيدة النثر، خاصية اعتبارها بناءا فنيا متميزا مستقلا بذاته، بمعنى أننا لا نستطيع أن نحيلها إلى أي نوع أدبي آخر، كما أن غايتها ليست تطريبية، ولا ينظر إليها على أساس دلالتها أو الوقوف عند البعد الذي تشير إليه لأن "قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الرصف أو غيرها، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة، فهناك مجانية في القصيدة"[55].

يدعو أدونيس إلى وجوب تشذيب العناصر الهامشية التي لا تخدم جوهر الموضوع، والعمل على تقليم كل الكلمات الشاذة والبعيدة عن الحقل الدلالي المحوري في القصيدة والابتعاد عن الشرح والتفسير ضمن النتاج الإبداعي، لأن هذا الفعل يسبب

تراكما يساهم في طمس الإيحاء والتخييل والتأويل.. فالاستطراد الممل والتكرار المقيت ليس من خصائص قصيدة النثر التي تعتمد على اللمحة وعلى لحظة البرق وعلى "الوحدة والكثافة" وهي في نفس الوقت شاملة متمركزة، مجانية ،كثيفة، ذات إطار".[56]

قصيدة النثر تنظيرا بين برنار وأدونيس:

تشير برنار إشارة في غاية الأهمية إلى أن النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، ويتشاطران نفس النزوع إلى التحرر والرغبة للجوء إلى طاقات جديدة في اللغة ولكون النثر الشعري قد تقدم زمنيا على قصيدة النثر، رغم ذلك التمايز بينهما، إذ سبقتها أي قصيدة النثر تجارب مختلفة وأنماط شعرية ربما مهدت لقصيدة النثر في أن تكون مقبولة لدى المتلقي ضمن المفاهيم التي طرحتها برنار والتي شرحتها في إصدارها كخصائص أساسية حيث أجملتها بالاختصار –الإيجاز– كثافة التأثير– الوحدة العضوية، وتلك الأساسيات كما ذكرتها هي التي تعطي الشكل الجديد مفاهيمه الجديدة، هذا المفهوم الجديد ضمن مصطلحه تم التعرف عليه عربيا عندما نشر أدونيس مقالا له تحت مسمى برنار "قصيدة النثر نشره في مجلة "شعر" البيروتية 1960م، أي بعد عامين من صدور كتاب برنار وبالتالي فإن وجهة نظر أدونيس تشير إلى أنه قرأ إصدار برنار قراءة وافية واختار ما ينسجم مع الوجهة التنظيرية التي يؤمن بها بقضايا التجديد الشعري ومفهوم المطلق وميتافيزيقيا اللغة والتنظيم الموسيقي والرمز.[57]

وقد ظهرت قصيدة النثر في الشعرية العربية بوصفها منجزا إبداعيا وحداثيا في الشعرية المعاصرة نتيجة لعوامل وظروف تتجلى في العوامل السياسية والاجتماعية والترجمات والصحافة والمجلات الأدبية، وقد واجه النقد العربي كما النقد الغربي معضلة التسمية حيث إن قصيدة النثر كما يرى حاتم الصكر مصطلح مركب من شعر ونثر وأن الاسم "يحيل إلى ضدين قصيدة/نثر"[58] فحتى كلمة قصيدة لم تسلم من اللبس والمراوغة، فشيوع قصيدة نثرية سلبت كلمة قصيدة "التحديد التام، والوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها (التنظيمي) النظمي في الوقت الذي كان النظم شكلا لغويا تعاقديا صارما كان للقصيدة وجودا شرعي غير قابل للنزاع.. غير أن عبارة قصيدة نثرية الظاهرة

التناقض علينا إعادة تعريفها بما يرفع بكلمة نثرية إلى المستوى الذي يجعلها قابلة للتوافق مع قصيدة مكتسبة لصفات وخصائص تعبيرية وفنية"[59].

فقد جاءت هذه الدعوة نتيجة لذلك الإرباك الذي وقع فيه النقد العربي إزاء التسمية، مما جعل الكتابة تلقى صعوبة كبيرة لأن الإحالة الأولى لكلمة قصيدة هي الشعر، بينما كلمة نثر لا تحيل إلا للنثر، فكيف نجمع بين النقيضين في نمط معرفي واحد؟ ومع ذلك قد حاول أعضاء مجلة شعر ومن خلفهم حسم هذه القضية لأن التسمية واجهت عدة مشاكل في الشعرية العربية المعاصرة بالرغم من الجهود التي قام بها أدونيس في كتبه المتعلقة بالشعر بقول أدونيس "إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعرا، ولكن مهما نخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حقل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر وأول هذه الفروق هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر وثانيهما هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحا أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك أسلوبه غامض بطبيعته. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر هي نفسه فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه"[60].

لكن النقاد العرب لم يتمكنوا من الفصل في مسألة التنظير والتأصيل والتأسيس لقصيدة النثر، ولعل السؤال الملحّ والمؤرق في المدونة النقدية العربية المعاصرة هو هل يمكن أن يخرج من النثر شعر وتولد من عمقه قصيدة؟ و"مثل هذا القصد تفرع بين حقلين أحدهما يتوسل بالمقايسة في التمثيل بالمماثلة بين شعرية الموروث النثري وقصيدة النثر، بعيدا عن ما أفرزته البلاغة من محددات التدافع بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية أو ما يرافقهما من الأسس الفارقة، وحقل انقطع عن هذا المأخذ كي يتاخم تصوره إلى جهة تلك الوحدة الأساسية التي برر وجودها التنظير الغربي في ما يسمى بقصيدة النثر، ومن ثم كان النثر وهو يحاذي الشعر ليمارس فعل التقصيد اتجاه ملمح البنائية المعقودة، فيؤدي من خلالها حداثة الكتابة الشعرية، وبالتالي يتأتى له منها تشاكل المحلول النثري بالمعقود الشعري".[61]

وللإشارة فإن مصطلح قصيدة النثر الذي نقله أدونيس عن سوزان برنار كان قد أطلق بصورة عفوية على بعض نتاج النثر الشعري الذي ابتعد في شكله عما كان مألوفا وشائعا مثل النثر الشعري أو الشعر المنثور"[62].

فسوزان برنار تفترض قصيدة النثر (...) إرادة تنظيم واعية إذ ينبغي أن تكون كلا عضويا مستقلا، وهو ما يساعد على تمييزها عن النثر الشعري (...) يجب على القصيدة أن تشكل كلا وكونا مغلقا حتى لا تضيع صفتها باعتبارها قصيدة.[63]

وعلى الرغم من التعويل الواضح على كتاب سوزان برنار، (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، الذي صدر بالفرنسية عام 1959، إلا أن دراسة أدونيس الرائدة تلك، أسهمت بشكل كبير في بلورة المفاهيم النظرية الأساسية لقصيدة النثر، وهي التي لخصها أدونيس بـ(وحدة البناء العضوية) و(وحدة الجملة)، و(البنية الإيقاعية) كما أنه نقل محددات سوزان برنار الرئيسية (التكثيف) و(الإشراق) و(المجانية)، وعن المحددين الأولين يقول: ".. على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاحات والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها"[64].

وإذا كانت قصيدة النثر العربية بدأت تحذو حذو القصيدة النثرية الغربية، فإنها حققت فيما بعد حضورها الخاص اعتمادا على استقراء كثير مما جاء به تراثنا العربي، الذي يحتمل أكثر من قراءة تجعله محملا بالأبعاد الإنسانية الخالدة، وصحيح أن العامل المحرض لنشوء قصيدة النثر العربية كان المثاقفة والاحتكاك بانجازات قصدية النثر الأوروبية، لكن وجود انجاز عربي ألحق ظلما بحق النثر، ويشجع الشاعر والناقد العربي علي إعادة النظر في التراث لتوفير سند لنوع شعري يلقى هجوما عنيفا من قبل قلاع الشعر التقليدي[65]، ويسعى إلى تحقيق عدد من الأدباء والنقاد الجادين يقف أدونيس على رأسهم.

إن بحث سوزان برنار هو الذي دفع بالنقد العربي على الإفاقة على أسئلتها وهواجسها الفنية والوجودية فنأى بمعرفتها من حيز الكمون والوجود بالقوة إلى حيز الظهور والوجود بالفعل، مما يوهم بأن قادح التنظير لها والتأسيس لخلفيتها النظرية

والمعرفية لم يتولد من حراك ذاتي داخل بنية الثقافة العربية، بقدر ما نجم عما أسماه بعضهم بـ"أفق الاحتكاك بالآخر"[66]، إلا أن ذلك الوهم استحال حقيقة ماثلة في كلام أغلب شعراء مجلة "شعر" على قصيدة النثر مفهوما وأسسا ومبادئ وتلبّس به في ضرب الاستعادة الحرفية لما انتهت إليه سوزان برنار وأقرته استنادا إلى مدونة شعرية مخصوصة، فإذاً أدونيس يقف مسلكها في تحسس الإطار النظري ومن هنا ننطلق من سؤال افتراضي: هل ينبغي الانصياع لمحددات سوزان برنار في خلق أو تكوين قصيدة النثر ؟ هذا السؤال الافتراضي يجعلنا بحاجة إلى ترتيب هذه المحددات.

الوحدة العضوية (L'unité organique): وهي أهم خاصية أمعنت سوزان برنار في الاحتفاء بها في مواطن غير قليلة من كتابها مثلما استند إليها أكثر شعراء مجلة "شعر" عامة وأدونيس منهم بصفة خاصة وهو ما تفصح عنه هذه الشواهد النصية.

إن الإلحاح في التعلق بهذا الشرط توضيحا وتعريفا وتقليبا ليدل على وعي مكين بحتمية صدور قصيدة النثر عن نظام ما سواء أكان ظاهريا مرئيا أم خفيا غير مرئي لينتظم عناصرها ويوحد بين أضدادها ونقائضها في نسيج فني محكم البناء من شأنه أن يهبها على ما يرى أدونيس، "هيكلا منظما"[67]، ويقيها ما يمكن أن يرتد بها إلى غير الشعر.

المجانية (la gratuité) : فهذا الشكل، شكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر ورواية ومسرحية، حتى ولو وظف تقنيات هذه الأشكال، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق، أي أنه مجاني ولازماني، فسوزان برنار ترى أن قصيدة النثر لا تضع لنفسها أية غاية خارجها (...)، أما إذا أمكنها توظيف مقولات سردية او وصفية فعليها أن تسمو بها وتجبرها على الاشتغال في انسجام ولغايات شعرية فقط (...).

ويمكننا أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحدد بـ"اللازمنية" بالمعنى الذي لا تتقدم فيه القصيدة في اتجاه هدف ما، ولا تعرض سلسلة من الأعمال أو الأفكار، بقدر ما تقدم نفسها إلى القارئ بوصفها "شيئا" وكتلة لازمنية[68].

أما أدونيس فيرى أن هناك مجانية في القصيدة ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة ولا تنبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء ككتابة "لازمنية"[69].

على هذا النحو لم يحدث اقتراب شعراء مجلة شعر ممثلين في أدونيس وأنسي الحاج خاصة من مبدأ "المجانية" إلا بعد الانفتاح على الحدود العامة التي سيّجته بها سوزان برنار في سعيها إلى إسناد قصيدة النثر بأرضية نظرية ومفهوميه ملائمة حتى يتيسر لنماذجها النصية أن تشقّ سبيلها إلى الذائقة القرائية القائمة، وهو ما عد رشيد يحياوي ضربا من ضروب "التعريف بالأثر الرجعي"[70] إلا أن أهم ما يلاحظ هنا، هو أن هذا المبدأ وإن استعيد مصطلحا، فإنه قد تراءى متصورا غائما وغير مضبوط في كتابات أدونيس التنظيرية لاسيما في السياقات التي نزع فيها إلى التحرر مما قررته "برنار" بشأنه جريا إلى نظاقه ببعض رؤى الذات أو إخضاعه لما أسماه محمد ديب بـ"الموهبة الفردية"[71].

الإيجاز (la brièveté): لعل الدافع الأساسي إلى تنزيل قصيدة النثر في أرضية نظرية قائمة على هذه المبادئ الثلاثة لا يخرج عن طموح منظّريها إلى تمييزها عن غيرها من الأجناس والأنواع الأدبية والشعرية بحثا عن تشكيل هويتها وصنع فرادة افقها الجمالي، وهو الأمر الذي تجانبه الصياغات النظرية التالية لشرط "الإيجاز" رغم تباينها في المنشأ والسياق المعرفي الحاف بها: يقودنا شرطا الوحدة والمجانية اللذان سبق الحديث عنهما إلى شرط ثالث من أخص خصائص قصيدة النثر وهو الإيجاز، ذلك أنه يتوجب على قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو غيرها، والشروح التفسيرية، وكل ما يرتد بها إلى أجناس النثر الأخرى، أو يسيء إلى وحدتها وكثافتها نظرا إلى أن قوتها الشعرية لا تتأتى تدقيقا، ومن مقولها المنتظم بل من تركيب إشراقي وبذلك يمكن أن تنطبق عليها بكل دقة مقولة "بو poe" الشهيرة، لا توجد قصيدة طويلة، وكل ما نسمعه عن قصيدة طويلة لا يعدو كونه تامّا في المفردات[72].

وبعبارة أدونيس على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي لا في استطراداتها[73].

إذا كانت القراءة العمودية لما سبق من أقوال لا تعدو أن تكون موصلة إلى معطى نظري واحد مداره على شرط الإيجاز بما هو جنوح إلى تكثيف قصيدة النثر والانزياح بما عما يلهيها عن صنع مآتيها الشعرية الخالصة من استطراد أو شرح أو تفسير أو ما سواه مما اقترن بالنثر أجناسا وأنواعها وأدوات، فإن قراءته الأفقية لتسلمنا إلى استنتاجين متضافرين، أولهما مفاده أن سوزان برنار لم تضع هذا المبدأ الثالث إلا بعد محاورتها لنماذج متنوعة من قصيدة النثر، أما الاستنتاج الثاني فمفصح عن عينة ممثلة لما عناه الخطاب العربي الحديث سواء أكان نظريا أم نقديا من معضلات مرافقة لطرائق إفادته من منجزات الثقافة الغربية مفاهيم ونظريات وتصورا، فإذا بشرط "الإنجاز" المنسحب على قصيدة النثر العربية بالفعل منسحب على نظيرتها العربية بالقوة، ولئن كانت المعايير الثلاثة التي ضبطتها لها برنار لاحقة بمدونة إبداعية شاسعة تتيح إمكان الاستقراء[74].

وليس أدل على ذلك مما لاح على تنظيرات أدونيس من أخذ بما انتهت إليه برنار مأخذ التسليم والوثوق في معظم الأحيان والحال أن كثيرا من معاييرها لا يمكن أن تكون بمناجاة من سهام الدحض والتفكيك لافتقارها إلى صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية[75].

من هنا راح المتلقي العربي يبحث عن القواعد التي يستطيع من خلالها أن يمسك بروح هذه القصيدة بكينونتها ويستطيع التواصل معها على النحو التفاعلي. وصل الأمر إلى ظهور أحد الآراء التي تقول: "إن كل قصيدة من قصد النثر صارت تخرج بقواعدها الخاصة وتحتاج إلى استنباط محددات تنظيرية لها.. " أي أن القواعد الخاصة بهذا الفن صارت على قدر عدد قصائده ونماذجه.. وهذا يعتبر واضح عن الفوضى. سيخرج بعض كاتبي هذا النوع من القصيدة ويقولون إنها تعتمد حساسية مغايرة للإبداع، بل والتلقي أيضا يجب أن يتسلح بها المتلقي ولكن لما كان الفن قائما بأساسه على فكرة

النظام والتنسيق. فما هو النسق الفني أو الجمالي الذي تقدمونه، ما قواعد وآليات نظمه؟ وما رأي مؤيد وقصيد النثر أنه ينتظمها في إطارها الفني، كالإيقاع الداخلي وتفعيل المنظور البصري؟.

وللإشارة فإن مصطلح قصيدة النثر الذي نقله أدونيس عن سوزان برنار كان قد أطلق بصورة عفوية على بعض النتاج النثر الشعري الذي ابتعد في شكله عما كان مألوفا وشائعا مثل النثر الشعري أو الشعر المنثور"[1]، وقد وجدت هذه القصيدة لتكون جوابا عن قوانين التجديد الوافد من الغرب، ومن التطلع العربي الحديث للتحديث جوانب حياته السياسية والاجتماعية والأدبية.

وضمن هذه الرؤية يرفض أدونيس أن يسكن النص الحديث في أي شكل من أشكال فهو جاهدا أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس[76]، وعليه يرى أن قصيدة النثر خطرة لأنها عزة، وما على الشاعر إلا البحث عن قوانين جديدة ملائمة لنصه الشعري.

إن هذا التحول النظري الكبير، جاء تتويجا لفكرة أدونيس في كتابة (قصيدة النثر العربية)، وهو بهذا يتنصل من القوانين المحددة في قصيدة النثر التأسيسية، وينوع على مصطلح جديد لقصيدة النثر وذلك بإضافة (عربية)، التي ستعمل على تمكينه من تمرير تجاربه النصية التي لا تستقيم مع الاشتراطات القديمة لقصيدة النثر ذات المرجعية الفرنسية، لقد أخذ أدونيس على قصيدة النثر في الأدب العربي وقوعها تحت المرجعية الفرنسية. لقد أخذ أدونيس على قصيدة النثر في الأدب العربي وقوعها في الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولاسيما تجارب القصيدة الفرنسية، ومثل هذه التجارب لا يمكن حسب رأيه، أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية نفسها.

إن تحول أدونيس هذا، يبدأ من تخليص نصه من أية مرجعية فرنسية، على النقيض من تنظيراته التأسيسية، فقصيدة النثر العربية كما يراها أدونيس تقتضي العودة إلى الينابيع، إنها نقلة باتجاه الجذور، تستفيد من أكثر المعاني اتساعا لمفهوم الشعرية عند العرب حتى يكون بالإمكان وضع نصوص معينة من التراث المكتوب خارج الأطر التقليدية الموزونة في سلة واحدة مع القصائد العربية المتعاهدة، وقد أوجد أدونيس مبتغاه

في كتابات المتصوفة تحديد، ولاسيما كتابات النفري في (المواقف والمخاطبات). والتوحيدي في (الإشارات الإلهية)[77].

إن معالم التجربة الأدونيسية في قصيدة النثر تحفل بإشراقية اللغة الشعرية للكتابات الصوفية، ويشطح أحيانا إلى الغوص في المناخات الصوفية وطقوسها، لكي يهيّيء جواً أكثر مناسبة للغة دون الانحراف عن محور الفكرة التي تقوم عليها التجربة، لذا، فإن (أدونيس) وجد في هذه الكتابات تجسيدات معنى الشعرية بوصفها مصطلحاً فنياً، خارج النمط الشعري المألوف، ويقول بذلك: "إن طرق التعبير في هذه الكتابات ،وطرق استخدام اللغة هي، جوهرياً، شعرية وإن كانت غير موزونة"[78]، وهذا إحدى أهم النقاط التي تصل تلك الكتابات الصوفية بقصيدة النثر، ومن هنا كان أدونيس يحتفي بهذه النصوص الصوفية القديمة، ويرى في لغتهم أساساً مهماً للشعرية. لأنها تقدم تجاوزاً للأنواع الأدبية، تشكل ابتكارا وكشفا.

إن أدونيس التفت إلى الفكر الصوفي كمثال على التحول والتجاوز، فهو عندما أفاد من الأدب الصوفي أصيب بالدهشة لما فيه من أبعاد تتوافق مع منحاه التجاوزي والحداثوي.

بل إن أدونيس يحاكم المصطلح من خلال محاكمته النص العربي الدال، فيصفه بأنه "مفكك ومتشعب ومتناثر حتى أنه يكاد يفقد دلالته الأساسية، حيث تحول في الكتابة العربية الحالية إلى طينة يمكن أن نسميها، الكتابة الشعرية نثرا"[79].

إن الرهان على الذات في إنتاج المعرفة، وتحرير الخيال من عقل أو عقال التقليدية، ثم الوعي بالعلاقة بين الشعر والنثر وإلغاء الحدود بينهما[80]، هو جزء من عملية البحث عن الخطاب الصوفي في الثقافة العربية القديمة، فهذا الإنصات انبنى على مساءلة متعاليات هذه الثقافة، وتفكيك بنيتها، وينتج عن ذلك اكتشاف اللامفكر فيه واستعادته لكي يكون حاضرا، والاتصال بالآخر، والتعرف على ثقافته خاصة الرمزية والسريالية، جعلت شعراء الحداثة يكتشفون أن تمثل تجربة الآخر، ليس بالضرورة التماهي فيها، وإنما أن ينتجوا المختلف لذا يقول أدونيس إن قصيدة النثر كشكل سبقني إليه الآخر، يجب أن أنتج ما يغاير نتاجه وبعامة أقول: حين أستخدم طريقة من طرف الآخر

لابد أن أعربها، أن أعطيها سمة لغتي الخاصة، وشخصيتي الخاصة، وأبعاد الرؤيا الخاصة بين رؤياي إلى الإنسان والحياة والعالم.."[81].

وحتى يعطي مثالا على تجربته المتحولة أشار أدونيس إلى نصه الشعري، كتابه (مفرد بصيغة الجمع)، وقد لا يكون هذا الكتاب جديدا، ولكن تنظيره الجديد أو المتأخر، جاء ليسوغ ذلك التعارض البين بين كتابته والمصطلح الذي أسهم هو في رسم حدوده سابقا. نجد قصيدة "مفرد بصيغة المجمع" لأدونيس التي يوحد فيها ما بين الرؤيا والفعل، ويسجل سيرته الذاتية في نص شعري يجسد معاناة عصره ويذهب بعيدا في نزعة التجريب، لتأسيس حالة الكتابة.

إن العنوان بوصفه تعيينا للنص، يتحول إلى رسالة، من المنتج إلى المتلقي، الذي يقوم بقراءة النص وتحولاته، إن هذا التركيب اللغوي "مفرد بصيغة الجمع" يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي التي تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعددة من حيث الصفات والأسماء[82]، إن المتخيل الصوفي يصف فعله في هذا النص، وهو العنوان تتولد عنه عناوين أخرى، تكوين، تاريخ، جسد، وبما أن العنوان "إمضاء شخصي يتقدم النص ويؤشر على احتمالاته، فإنه يكشف عما يوجه الممارسة النصية، ذاتها لديه، لأن هذه الأخيرة تنبني في تعالق مع العنوان"[83].

إن أدونيس في نصه "مفرد بصيغة الجمع" يتجاوز الأجناس السائدة، ومن ثم يفتتح النص ب (التكوين)، فهو يؤسس تكوينه الخاص، من منطلق بدائي أسطوري. ويسمي أنطون مقدسي نص (مفرد بصيغة الجمع) بأنه (قراءات في سفر الجسد) أو (رحلة في أقاليم الجسد وتحولاته) أو (سفر تكوين الجسد)[84].

يقول أدونيس:

ليس لجسدي شكل
لجسدي شكل لعدد مسامه/
نخلع أشكالنا
نتبادل أشكالنا
نعمم نخصص

نفصل نجمل

لا الجسد واحد

لا الجسدان اثنان

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت[85]

إن الرؤية الصوفية تتسلل إلى هذا النص، من خلال العناوين التي يستخدمها وهي متعددة، لأن النص يتحول إلى جسد لا شكل له.

عند قراءة "مفرد بصيغة الجمع" نكتشف أن أدونيس يقوم بكتابة تاريخه الشخصي من خلال ثلاث علاقات مركزية.

1- العلاقة الأولى وهي بالأرض، القرية. إنها التاريخ الشخصي الحميم، نكتشف الفتى القروي، ورحلته، وصراعه مع الطبيعة.

2- العلاقة الثانية هي بالمرأة الجسد الآخر. المرأة هي الصورة الأخرى للأرض العلاقة بها ممكنة ومستحيلة علاقة الجسد بالجسد وفعل يتحرك.

3- العلاقة الثالثة هي باللغة، الكتابة، الشعر هنا تصله المعنى المعاناة ذروتها، العلاقة باللغة هي علاقة صراع[86].

وبهذا المعنى تكون قصيدة النثر أو الكتابة الإبداعية محاولة للانخراط في النص الإبداعي خارج كل وهم كل تحنيط إنها كتابة تؤسس الإنسان وتعانق الإنسان خارج كل انتماء إذ هي الشاعرية الحقيقية شاعرية الحياة في مقاومتها لأعداء الحياة. في مقابلة صحفيَّة سئل أدونيس عمّا إذا يمكن عدّ النص الصوفي العربي جذرًا لقصيدة النثر العربيَّة، أي هل يمكن لقصيدة النثر العربيَّة أن تستمد شرعيتها الشكليَّة واللغويَّة من النص الصوفي ؟ فكان جوابه: " في الأساس أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، ويجب أن نعلن هذا ونعرفه، كما أخذ بودلير قصيدة النثر من إدغار ألن بو (نظريته في الشعر). الثقافات تتفاعل، ونحن أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، لكن بعد الاطلاع والقراءة يجب أن نقول أنَّه كان لدينا جذر يمكن أن نستند إليه وكنّا نجهله، وهذا الجذر هو في الدرجة الأولى النص الصوفي ".[87]

خاتمة:

وفيما تقدَّم إشارة واضحة من أدونيس إلى حقيقة الجذر الغربي الذي أخذت عنه قصيدة النثر بحكم تفاعل الثقافات، وهكذا حتى انتبهوا إلى النص الصوفي بعد أن حاولوا خلق قطيعة بينهم وبين التراث، ولاسيما أنَّهم نظروا إلى جميع وحدات الموروث الأدبي، وقد استهلكت، وأصبحت مضامينها بحكم المألوفة.

كما نجد أن أدونيس يزاوج بين الرافدين الغربي والعربي لقصيدة النثر. فالرافد الغربي يظهر في رؤية ترى أنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بانجازات بودلير ورامبو وسان جون بيرس ووالت ويتمان، والرافد العربي يظهر في محاولة التأسيس لمشروعية هذه القصيدة بالعودة إلى تعقيدات نظرية الشعر العربية بأسمى تطوراتها وأكثرها تحديداً لهوية الشعر، وسمة الشعرية فيه النثر الصوفي العربي بوصفه شعراً يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطوراً من تطوراته. ولم يقتصر أثر الرافد العربي على التجربة الصوفية في شاعرية أدونيس، وإنما نراه يستغل المرويات الأسطورية ،والقصص القرآنية ويدخلها في سياق النص الشعري.

لا يمكننا دراسة قصيدة النثر وما وصلت إليه من خرق وتجاوز للنموذج. والثابت إلا ضمن تلازمها مع رؤيا الحداثة وما تدعو إليه من قطيعة وتخطي ورفض وثورة، فقصيدة النثر استكملت ما أثارته الحداثة من صراع وما ولدته من أزمات وإشكاليات على مستوى التنظير والإبداع.

وتبقى دائما قصيدة النثر حقلا من الحقول التجريبية، لأن الإبداع تجربة ومن ثمة فقصيدة النثر ثمرة من ثمار التجارب وليست شكلا مغلقا نهائيا.. لأنه ما دامت هناك لغة ومادامت هناك كلمات فالحاجة ماسة إلى شاعر يجيد علاقات جديدة.

وفيما تقدَّم إشارة واضحة من أدونيس إلى حقيقة الجذر الغربي الذي أخذت عنه قصيدة النثر بحكم تفاعل الثقافات، وهكذا حتى انتبهوا إلى النص الصوفي بعد أن حاولوا خلق قطيعة بينهم وبين التراث، ولاسيما أنَّهم نظروا إلى جميع وحدات الموروث الأدبي، وقد استهلكت، وأصبحت مضامينها بحكم المألوفة.

هوامش:

1. محمّد عبد الحي، الجمع بين النّظريّة والإبداع عند الشّعراء النّقّاد المعاصرين العرب، بحث لنيل شهادة دكتورا الدّولة في اللّغة والأدب العربيّة أشرف عليه حمّادي صمّود، كلّيّة الأدب بمنوبة، 1995- 1996، ص. 9.
2. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصّوفيّ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 2000، ص. 63.
3. صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1998، ص220.
4. ينظر :محمّد لطفي اليوسفي، البيانات، دار سراس للنّشر، تونس، ط. 1، 1995.
5. ينظر :عبد الوهّاب البيّاتي، تجربتي الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط. 3، 1993.و نزار قبّاني، قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط. 7، 1984.
6. ينظر : عبد الوهّاب البيّاتي، البحث عن ينابيع الشّعر والرّؤيا، حوار ذاتيّ عبر الآخر، أجراه محيي الدّين صبحي، دار الطّليعة، بيروت، ط. 1، 1990. وجبرا إبراهيم جبرا ، حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا أجراه ماجد صالح السّامرّائي، دار المعارف للطّباعة والنّشر، سوسة، د. ت.
7. محمد قوبعة، عبد الوهّاب البياتي في ينابيع الشمس، ضمن كتاب عبد الوهاب البيّاتي في بيت الشعر، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، ط. 1، 1999، ص. 248.
8. محمد صابر عبيد الجبوري، السّيرة الذّاتية الشّعريّة، قراءة في التّجربة السّيريّة لشعراء الحداثة العربيّة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط. 1، 1999، ص. 33.
9. ينظر:حمادي صمود، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، قضايا نظريّة، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس ط1، 1999 ص- ص. 91- 110.
10. ينظر: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، السنة الرابعة، ربيع 1960، ص. 83.
11. ينظر : س موريه، تر: د.شفيع السيد و د.سعد ملوح، راجعت الترجمة ونقحتها لبنى صفدي عباسي، مكتبة كل شيئ، حيفا، ط2، 2004، ص.372.
12. ينظر : سرور عبد الرحمان عبد الله، قصيدة النثر في الأدب العربي، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، 1996، ص.33.
13. الوزة دانيال، ما هي قصيدة النثر، مجلة بيان، الكويت 353، ديسمبر 1999، ص. 39.
14. عبد الكريم حسن، قصيدة النشر وإنتاج الدلالة- أنسي الحاج أنموذجا، بيروت، لبنان، ط. 1، ص. 277.
15. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص. 20.
16. عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل)، قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د. ط، 2015، ص. 30.
17. عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص. 11.
18. حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط. 1، سنة 1431هـ – 2010م، ص. ص. 56-57.

19. حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص. 57.

20.جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الكاملة ، المقدمة، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن ، ط1، 1990 ص9.

21.ينظر عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص.54.

22. أدونيس ، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص. 77.

23. أنسي الحاج، لن، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994، ص. 18.

24.المرجع ، نفسه ص. 19.

25.ادونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص78.

26. Suzanne Bernard:Le poèm en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959.

27. أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث شعر، العدد11، السنة الثالثة، صيف 1959، ص.84.

28 . أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد14، ص. 82.

29 . أنسي الحاج، لن، ص. 13.

30. محمد الماغوط، نخبة مجلة شعر مجلة الأدب، العدد1، السنة العاشرة، كانون الثاني يناير، 1962، ص. 85.

31.حسن مخافي، الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي، مرحلة التأسي في نزوى، العدد38، أبريل 2004، ص. 130.

32. ينظر: كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، ط1، 1982، ص. 355.

33. أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص. 292.

34. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1422هـ – 2003م، ص.ص. 92-93.

35. حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص. 163.

36. أدونيس، فاتحة نهاية القرن، ص. 82.

37.حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص.ص. 60-61.

38.عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص. 6.

39. محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2003، ص. 10.

40. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1998، ص. 317.

41. محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، منشورات إتحاد كتاب العرب، 2006، ص. 41.

42. المرجع نفسه، ص. 11.

43.أدونيس، بيان الحداثة ضمن كتاب البيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي ، دفاتر كلمات أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين، ط19933، ص.24.

44.أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983. ص.16.

45.ينظر: برنار سوزان، قصيدة النثر، تر: زهير مجيد مغامس، مرا: علي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد، ط2، 1993م، ص. 23.

46.أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص.77.

47.برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، بغداد، د ط، 1993. نقلا عن صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط.1، 1995، ص.219.

48.المرجع نفسه، ص. 99.

49.المرجع نفسه، ص.87.

50.عبد العزيز بومسهولي، قصيدة النثر والشعريات اللاعمودية، مجلة تافكوت، العدد 1، السنة 1996، ألمانيا، ص.78.

51.أدونيس، مقدمة للشعر العربي، بيروت، لبنان، ط.3، 1979، ص. 113.

52.أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية الكتابة، العنف)، دار الأدب، الأردن، ط.1، 2002، ص. 23.

53.موسيقى الحوت الأزرق (الهوية الكتابة، العنف)، ص. 17.

54.المرجع نفسه، ص. 81.

55أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد14، ص. 81.

56.ينظر : المرجع نفسه، ص. 82.

57.قيس مجيد المولى، قصيدة النثر التنظير بين سوزان برنار وأدونيس، قاب قوسين

58.حاتم الصكر، قصيدة النثر الشعرية العربية الجديدة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، العدد 3، خريف 1998م، ج2، ص. 78.

59. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2011، ص. 51.

60. أدونيس، زمن الشعر، ص. 16.

61. ناصر اسطنبول، تداخل الأنواع الأدبية، الشعر المعاصر أنموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2005-2006، ص. 156.

62. ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، ص. 171.

63. -Suzanne Bernard:Le poèm en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959 ,p.14.

64. Suzanne Bernard, le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours; p.14

65.المرجع نفسه، ص. 81.

66.قصيدة النثر، بحث عن معيار الشعرية، مجلة الأديب المعاصر، عدد خاص بقصيدة النثر، ع41، العراق، 1990، ص. 101.

67.فخري صالح، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، صيف 1977، ص. 163.

68.أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، ص. 81.

69. Suzanne Bernard, le poème prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, p.p.14-15.

70. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، ص. 82.

71. رشيد يحياوي، قصيدة النثر، مغالطات التعريف، مجلة علامات في النقد، المجلد 8، العدد 32، مايو 1999، ص. 62.

72. محمد ديب، قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد العربي، جماعة "شعر"، والتأثير الفرنسي، مجلة الأدب، العدد9، 10سبتمبر، أكتوبر، 2001.

73. Suzanne Bernard, le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, p.15.

74. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، العدد 14، ص. 82.

74- JeanCohen, structure de langage poétique, Ẻd. Flammarion, Paris, 1966, p.11.

75. فخري صالح، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة، ص. 165.

76. ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص. 14.

77. ينظر : علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1990، ص. ص.151-152.

78. أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب، بيروت، ط. 2، 1996. ص. 76 .

79. أدونيس، قصيدة النثر في نصف قرن، جريدة الحياة لندن، 1جانفي2001.

80. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، ط. 1، المغرب، 2000، ص. 58.

81. أنطون مقدسي، مقاربات في الحداثة، مواقف، ع35، بيروت1979ص: 14 .نقلا عن محمد جمال باروت، ص. 145

82. أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الأدب، بيروت، 1988، ص. 201.

83. إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر، ص. ص .71-72 .

84. مجلة أسفار، العراق، ع16، 1993، ص.31.

إشكالية وحدة القصيدة العربية في النقد الحديث
دراسة تحليلية نقدية

The Problem of Unity of the Arabic Poem i Modern Criticism
A Critical Analytical Study

دة/ صبيرة قاسي
جامعة البويرة (قسم اللغة والأدب العربي – كلية الآداب واللغات)
sabgaci@hotmail.com

تاريخ الإرسال:2018/03/28	تاريخ المراجعة:2018/03/30	تاريخ القبول:2018/04/02



أثارت قضية الوحدة في القصيدة العربية القديمة مواقف متابينة لدى النقاد العرب المحدثين، مابين فئة قائلة بنفيها نفيا مطلقا، وفئة تذهب إلى إثباتها بشكل كلي، وبينهما فئة ثالثة توفق ما بين الموقفين، إذ ترى أن القصيدة القديمة تتوفر على عناصر تبعد عنها سمة التفكك دون أن تمنحها صفة الوحدة الكلية.

ولعل السبب في هذا التباين في المواقف مرده إلى تباين الخلفيات النقدية، إذ يستند الرأي الأول إلى مفهوم الوحدة العضوية كما تجلت في النقد الغربي، في حين أن الرأي الثاني ينطلق من موقف يرى في القصيدة العربية كيانا مغايرا لكيان القصيدة الغربية الذي استند إليه أصحاب نظرية الوحدة العضوية، ومن ثم فإنه من قبيل التعسف إسقاط مفهوم نقدي غربي بشكل كلي على بناء القصيدة العربية القديمة.

الكلمات المفتاحية: القصيدة العربية القديمة – الوحدة العضوية– النقد العربي الحديث.

Abstract:
The unity of the old Arabic poem's case brought different opinions among modern Arabic critics. There are three categories: some denied absolutely, the others affirm it entirely and there is a category that reconciles the two others, the latter one sees that the old poem has components that take away dissociation without giving it total unity characteristics.

Perhaps, the reason behind these opinions' difference is the outcome of the contrast of critical backgrounds. The former group resorts to the notion of unity as it can be seen in western criticism, while the latter argues that the Arabic poem entity is different from that of western poem upon which the advocate of the poem unit based their theory. It will be, therefore, unfair to project western critical concept entirely to the construction of the old Arabic poem.



مقدمة:

ما فتئت القصيدة العربية القديمة تُرمى بشتى التهم الفنية، فقد وُصفتْ بضحالة الخيال تارة، وبانعدام الوحدة تارة أخرى، وكأنها، في نظر ناقديها، تفتقر إلى العمق الرؤيوي، وإلى كل ما يمكن أن يجعلها كيانا فنيا متآزر العناصر، منسجما في كليته. ومن ثم نرى لزاما علينا التوقف عند هذه التهم لعرضها، وكشف دوافعها، ومناقشة أصحابها، والرد عليهم. مع العلم أن نقادا ودارسين آخرين ذهبوا غير هذا المذهب في النظر إلى القصيدة العربية، إذ لم يعدموا فيها وحدة ما تجمع أجزاءها، وتصهرها في بنية واحدة. والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان في هذا السياق هو الآتي:

هل مصدر هذه النظرة إلى القصيدة العربية بنيةُ هذه القصيدة نفسها، أم إن مردها إلى طريقة تلقيها، وخلفيات المتلقين من دارسي الشعر؟

لقد واجه النقدَ العربيَ الحديث إشكاليتان بخصوص مسألة وحدة القصيدة العربية، ترتبط الأولى، كما أشرنا سالفا، ببنية هذه القصيدة ومدى توفرها على هذه الوحدة، بينما تتعلق الإشكالية الثانية بمدى وعي النقد العربي بأهمية عنصر الوحدة كعامل فني.[1]

إن عملنا في هذه الدراسة يقوم على معالجة تينك الإشكاليتين ، وكشف الخلفيات المتحكمة فيهما، دون أن نغفل معالجة قضية الوحدة استنادا إلى المنجزات العلمية المعاصرة خاصة ما يتعلق بعلم النص من مفاهيم إجرائية تتيح لنا معاينة مدى توفر القصيدة العربية على عنصر الوحدة من عدمه.

أولا: غياب الوحدة في القصيدة العربية:

إذا كان موقف الدارسين العرب المحدثين من وحدة القصيدة قد اختلف نفيا وإثباتا لها، فإن القائلين بانتفائها قد تشعبوا شعبتين، تنفي إحداهما هذا العنصر نفيا مطلقا، في حين أن الشعبة الأخرى تقول بوجوده بشكل جزئي.

يأتي على رأس الشعبة الأولى الكاتب عباس محمود العقاد والشاعر نزار قباني، فالعقاد يرى، في معرض مقارنته بين الشعر العربي والشعر الانكليزي، أن القصيدة العربية يقل الارتباط فيها بين المعاني، وذلك لكون الشعر العربي يدور على الحس، على خلاف الشعر الانكليزي الذي يدور على العاطفة والخيال، ومن ثم اتسم هذا الشعر بالوحدة الناتجة عن اشتراك الأبيات في موضوع واحد، أو قيامها على موضوعات متناسقة، ولهذا كان الشعر العربي مرتكزا على وحدة البيت في حين أن الشعر الانكليزي كانت دعامته وحدة القصيدة.[2] ولهذا فإن «الأبيات العربية طفرة بعد طفرة، والأبيات الانكليزية موجة تدخل في موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض».[3] ويفسر العقاد هذا الاختلاف بين الشعرين العربي والانكليزي بكون « الحس لا يربط بين المعاني، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة »[4]، فإذا استند الشاعر إلى الحواس الظاهرة، ووقف عندها لا يجاوزها، فإن إدراكه سيقتصر على المتفرقات، ويُغفل المعاني الواسعة والسوانح ذات الظلال والجوانب، ولذلك فإن طفرة البيت تغنيه عن تماسك الأبيات.[5]

1 إن العقاد ينفي عن الشعر العربي القديم دورانه على العاطفة، وهو لا يقصد العاطفة الفردية التي لا تخلو منها قصيدة من القصائد، وإنما يقصد بها العاطفة الإنسانية التي تتعدى الحدود الضيقة للفرد إلى رحاب الإنسانية. لكن تأمل الشعر العربي يكشف أنه لا يخلو من هذه العاطفة الممتدة، والمعاني الواسعة كما وصفها العقاد، ولعل خير مثال على ذلك معلقة لبيد بن ربيعة، فهي تتعدى القضايا الحسية إلى قضايا إنسانية أهمها قضية الزمن والصراع من أجل البقاء.

والحق أن رأي العقاد ينسحب على جماعة الديوان كلها، فقد هاجم الثلاثة(العقاد وشكري والمازني) القصيدة العربية القديمة، من حيث البناء، مشيرين إلى انعدام

الوحدة الموضوعية والعاطفية والعضوية فيها، وفي ذلك دليل على ضحالة العاطفة والشعور، وانعدام الدافع الحقيقي في النظم، الأمر الذي نتج عنه التكلف، ومن ثم كانت أبيات القصيدة منفصلة بعضها عن بعض، فالشاعر ينظم في نطاق وحدة البيت لا في إطار وحدة كلية تنتظم القصيدة بوصفها بناء واحدا متكاملا،[6]وكأننا بالشاعر يتحرك في مساحات دلالية وشعورية منفصلة. وقد عاب شكري، في مقدمة ديوان "الخطرات"، إعجاب بعض القراء بالأبيات المفردة، وأخذ عليهم النظر إلى البيت على أنه وحدة تامة، مشددا على أن قيمة البيت نابعة من علاقته بموضوع القصيدة، ومن ثم وجب النظر إلى القصيدة بوصفها كلا متكاملا لا عبارة عن أبيات منفصلة، كما أن على الشاعر، أيضا، أن يحرص على وحدة قصيدته وانسجام أجزائها بعضها مع بعض.[7]

وقد يبدو الشاعر نزار قباني أكثر حدة في النظر إلى بناء القصيدة العربية القديمة، فهي، حسبه، لا ترتبط أجزاؤها(أبياتها) إلا ارتباطا مصطنعا، شأنها شأن قطع الفسيفساء، فهي أقرب إلى الزخرف والنقش منها إلى العمل الأدبي الملتحم المتماسك[8]، وهي، إلى ذلك، «مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط، تستطيع أن تزحزح أي حجر منها إلى أية جهة تريد. ومع ذلك تبقى الأحجار أحجارا والقصيدة قصيدة ».[9] ويقابل نزار بين أسلوب بناء القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة، فيرى الأولى أقرب إلى بناء القلاع في القرون الوسطى، فثمة مرمر ورخام وأعمدة شامخة، أما الثانية فهي أشبه بحجرة صغيرة وُزع فيها الأثاث بشكل بسيط لا يوحي بالثراء الفاحش، ولكنه يشعرك بالدفء والألفة.[10]

ويمعن الشاعر في التقليل من شأن بناء القصيدة القديمة، راميا إياها بافتقادها إلى ما يربط بعضها ببعض، وذلك في قوله:« القصيدة التقليدية لون من الريبورتاج السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شؤون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين. كل هذا يعرضه بخطوط متوازية لا تلتقي أبدا».[11] ولذلك كان الشاعر العربي، في منظور نزار قباني، صياد مصادفات، ينتقل بين موضوعات مختلفة لا رابط بينها.[12]

وحين نتأمل هذه الخطرات التي لا ترقى إلى مستوى الآراء النقدية المؤسسة، يتبدى لنا جليا أن الشاعر نزار قباني لم يكن يهاجم القصيدة العربية القديمة، بل كان يصوب سهامه إلى أنصارها من اليمينيين، الذين يعرفهم بأنهم المتعصبون للقديم، المقدسون له. ويقابلهم باليساريين الذين يصفهم بانحياز واضح بكونهم أولئك الفاتحين رئاتهم للهواء النظيف، الثائرين على القيم، المتأثرين بالتيارات الفكرية الجديدة.[13]

أما شوقي ضيف فيبحث في الوحدة العضوية، مشيرا إلى أن القصيدة العربية تفتقدها غالبا، وذلك لاحتذائها النموذج الجاهلي القائم على جمع «أشياء متناثرة غير متلاصقة ولا متلاحمة »[14]، حيث لا يثبت الشاعر على معنى أو موضوع معين من موضوعات قصيدته، مهملا التعمق في كيانه النفسي، أو في القضايا الكونية.[15]

وقبل أن يحكم ضيف على القصيدة العربية بغياب الوحدة العضوية فإنه يسوق مفهوم هذه الوحدة، فهي عنده عبارة عن بناء، وهي التي تجعل القصيدة عملا تاما، وبنية تامة التكوين، فإذا كانت القصيدة مقسمة إلى وحدات هي الأبيات، فإن كل بيت يجب أن يرتبط بما قبله، لتشكل الأبيات بترابطها نسيجا هو القصيدة.[16] وعليه فإن القصيدة التي تتوفر على الوحدة العضوية عبارة عن «كل يتكون من أجزاء، وكل جزء فيه يكون كاملا في نموه، فتزداد معرفتنا وتزداد خبرتنا وتكتمل صورتها في نفوسنا اكتمالا لا يؤديه سوى قصيدة بعينها، قصيدة سواها الشاعر كما يسوّى الكائن الحي تسوية عضوية تامة ».[17] ولذلك كانت هذه القصيدة بوتقة تمتزج فيها إحساسات الشاعر وذكرياته، بطريقة فريدة يتداخل فيها الفكر والشعور أو الوجدان والعقل.[18]

وحين يحاول شوقي ضيف تفسير ما يعده تفككا في بناء القصيدة الجاهلية، فإنه يلجأ إلى الربط الآلي بين الشاعر الجاهلي وحياته اليومية، إذ يرى أن حياة الجاهلي اتسمت بالحركة وعدم الثبات والاستقرار، فهو لم يتعود «التوقف عند شيء وإطالة النظر فيه»، وهذا ما جعل معاني الشعر الجاهلي سريعة، حيث يتم الانتقال في خفة وسرعة من معنى إلى آخر في القصيدة الواحدة، ولعل هذا أيضا ما يفسر وحدة البيت في الشعر الجاهلي، فالقصيدة تتكون من مجموعة من الأبيات شكليا،

ولكن كل بيت مكتف بدلالته في الغالب، وغير مرتبط ارتباطا وثيقا بما يسبقه أو يلحقه إلا نادرا.[19]

وعدم الاستقرار هذا في حياة الإنسان الجاهلي يفسر به شوقي ضيف أيضا سمة أخرى من سمات الشعر الجاهلي، وهي تعدد المواضيع في القصيدة الطويلة، التي « لا تلم بموضوع واحد يرتبط به الشاعر، بل تجمع طائفة من الموضوعات والعواطف لا تظهر بينها صلة ولا رابطة واضحة، وكأنها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية وتلك كل روابطها، أما بعد ذلك فهي مفككة، لأن صاحبها لا يطيل المكث عند عاطفة بعينها أو عند موضوع بعينه».[20]

يضاف إلى ذلك أن بناء القصيدة الجاهلية مرتبط بالمحيط الجغرافي وحياة الانسان الجاهلي فيه، فالقصيدة الجاهلية أشبه بالفضاء الواسع الذي يكتنف الشاعر الجاهلي، فهذا الفضاء غير المحدود يضم أشياء متباعدة لا رابط بينها، ومن ثم كانت القصيدة صورة لكل ذلك، إذ تتوالى فيها الموضوعات متناثرة في غير ما ارتباط أو نظام يجمعها.[21]

وحين يتحدث شوقي ضيف عن الخصائص اللفظية للقصيدة الجاهلية يذهب إلى تفسير غياب الترابط فيها بعنصر جديد لا علاقة له بالعوامل السابقة، ويتمثل ذلك في أن القصائد المطولة كانت تصنع على دفعات، لا دفعة واحدة، الأمر الذي جعل التفكك وتباين العواطف سمة مميزة لها.[22]

إن شوقي ضيف يحاكم الشعر العربي القديم استنادا إلى معايير غربية، على الرغم من استنكافه عن ذلك في كتاب آخر له هو كتاب "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، فحين راح يحاول دراسة الشعر العربي في مراحله المختلفة، بغية أن يضع له «مذاهب فنية تفسر تطوره »[23] واجهته مشكلة المصطلحات التي يصف بها اتجاهات الشعراء الفنية، وعلى الرغم من توفرها في النقد الغربي، فإنه يرغب عنها لعدم ملاءمتها لوصف الشعر العربي، يقول في هذا الشأن:

« ورأيتُ أن أنحاز عن هذا الخليط المضطرب من الألفاظ الغربية التي نقلها بعض نقادنا المحدثين من مثل (كلاسيك) و(رومانتيك) ونحوهما ، فإن من الصعب

أن نحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربي، وهو لا يمت إليه بوشائج تاريخية ولا فنية». [24]

يضاف إلى ما سبق أن شوقي ضيف ينفي الوحدة في القصيدة الجاهلية، حتى في حال دوران الأبيات الشعرية حول موضوع واحد، « فهي تتجاور مستقلا بعضها عن بعض... حتى أصبحت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه في قصيدته»[25]، ومرد هذا الأمر إلى اعتبار اتصال البيت بما قبله عيبا يلحق بالشعر والشاعر، هو عيب التضمين.[26] ولكننا يجب أن ننبه، كما أثبت علي يونس، إلى أن الشعراء لم يحافظوا على استقلالية البيت[27]، ولذلك فإن «الشعر العربي أكثره يثبت الترابط بين البيت والذي يليه».[28] كما يجب التنبيه إلى أن العروضيين أنفسهم لم يعدوا الترابط بين الأبيات الشعرية أمرا معيبا دائما، فقد ميزوا نوعين من التعليق : نوعا معيبا وآخر غير معيب.[29]

ومن الذين نفوا الوحدة عن القصيدة العربية القديمة الكاتبُ أحمد أمين، فقد ذهب، متأثرا بآراء بعض المستشرقين، إلى أن «العربي لم ينظر إلى العالم نظرة عامة»[30]، لأن طبيعة العقل العربي تأبى هذه النظرة الشاملة، على عكس العقل اليوناني الذي ينظر إلى العالم بوصفه كلا واحدا يتصل بعضه ببعض، ويخضع لقوانين ثابتة[31]، «وعلى الجملة فالعقل اليوناني...إذا نظر إلى شيء نظر إليه ككل، يبحثه ويحلله، والعقل العربي يطوف حوله فيقع منه على درر مختلفة الأنواع لا ينظمها عقد ».[32] ولهذا فإن الإنسان العربي حين ينظر إلى الشيء فإنه لا يستغرقه بفكره، وهذا ما جعل جمالية الأدب العربي جمالية ناقصة، وآية ذلك أنك حين تقرأ قطعة أدبية من النظم أو النثر، وجدتَها متسمة بضعف المنطق وغياب التسلسل الدقيق للأفكار، وقلة الارتباط بين أجزائها، حتى إنك لو تصرفت في قصيدة من القصائد بالحذف أو التقديم والتأخير، فإن القارئ أو السامع لن يلحظ ذلك.[33] وبسبب من هذا النظر الجزئي الموضعي لا الكلي الشامل فقد أجاد العرب في الأمثال والحكم، لأن هذه لا تتطلب خيالا واسعا ولا بحثا متقصيا، وإنما تتطلب تجربة حياتية

محددة.[34]ومعنى ذلك أن الإنسان العربي غير قادر على استكناه الوحدة التي تنتظم الظواهر التي تبدو غير مرتبطة ظاهريا.

إن المتأمل لهذه الأفكار يدرك أن أحمد أمين ينظر إلى القصيدة الشعرية على أنها بنت العقل وحده، وليست وليدة الوجدان، ومن ثم فإن الربط بين فكر الإنسان وبناء القصيدة يبدو أمرا متعسفا فيه، لأنه يلغي المولد الحقيقي للشعر لدى كل الأمم.

وبالعودة إلى المستشرقين الذين اهتموا بدراسة الشعر العربي، نلاحظ أن كثيرا من هؤلاء وصموا القصيدة القديمة بانعدام الوحدة، ومن هؤلاء إيفالد فاجنر الذي يرى أن القصيدة القديمة تفتقد السياق الفكري داخلها، وهذا لا ينطبق على القصائد الطويلة فقط، وإنما يشمل القصائد القصيرة أيضا كما يرى ألفرد بلوخ. [35] ويستعرض فاجنر آراء المستشرقين في هذا السياق، فيورد على سبيل التمثيل موقف ت.كوالسكي من بنية الشعر العربي القديم، فهي في نظره "بنية جزئية"، فالشاعر العربي مهتم بالتقاط الجزئيات البسيطة، وعلى الرغم من أهميتها فإنها تظل مفتقرة إلى نظرة كلية تلم شتاتها، وهذا ما جعل القصائد العربية القديمة تتسم بسمة جوهرية هي "رخاوة التأليف".[36]

ثانيا: الوحدة الجزئية في القصيدة القديمة:

أما وحدة القصيدة عند محمد غنيمي هلال فيحددها بأنها «إدراك الموضوع بما يتضمنه من أفكار...ثم تنظيم المعاني بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها»[37]، مع الإشارة إلى أن مفهوم الوحدة العضوية متأثر إلى حد كبير نظريا وتطبيقيا نظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية[38]، ويتبدى مفهوم هذه الوحدة عنده بكل عناصره في قوله: «ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع . وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضه إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر».[39] وتتطلب هذه الوحدة العضوية عناصر مهمة تتمثل في:

- منهج القصيدة
- الأثر المطلوب إحداثه في المتلقي.
- الأجزاء التي تحقق هذا الأثر
- الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء.

وهكذا تتحرك القصيدة لتحقيق هذا الأثر عن طريق التتابع المنطقي والأفكار والأحداث المتسلسلة.[40]

وهو ينبه إلى وجود إشارات في النقد العربي القديم تقترب من مفهوم الوحدة العضوية، ومن ذلك ما ورد عند ابن طباطبا كقوله:

«وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها، لم يحسنْ نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا...لا تناقض في معانيها ولا في مبانيها، ولا تكلف في نسجها».[41]

أما من حيث الكتابة الأدبية فإن غنيمي هلال يشير إلى أن تلك الوحدة قد توفرت في النثر العربي ممثلا في الخطابة، ولكنها غائبة في الشعر في أوائله، أي قبل العصر العباسي، فقد كانت الأبيات تتوالى على نحو يجد مبرراته في حياة البدوي ومشاعره النفسية، إذ يتخيل الشاعر، غالبا، أنه في رحلة يصادف خلالها رسوم منازل الحبيبة، فيقف عندها متذكرا أيامه الخوالي، ثم يعرج على وصف راحلته، متعرضا لما صادفه من مشاق في رحلته تلك، ثم ينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره، ثم ينهي قصيدته غير عابئ بشكل النهاية، ودونما اهتمام بترتيب المعاني.[42] إن الوحدة العضوية تفترض أن تكون أجزاء القصيدة محكمة وصادرة عن جانب وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه، ووحدة المشاعر المنبثقة عنه، وكل هذا غير

متوفر في القصيدة الجاهلية، ومن ثم فلا وحدة عضوية فيها، لانعدام الصلة الفكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رابط فيها إلا من ناحية الخيال والحالة النفسية للشاعر الجاهلي.[43]

ويشير غنيمي هلال إلى أن العرب قد تأثروا بمفهوم الوحدة العضوية كما تجلت لدى أرسطو، ولكن فهمهم لها كان خاصا جدا، فقد فهموا منها مجرد الصلة الشكلية بين أجزاء القصيدة، ولذلك لم يؤثر إدراكهم لمفهوم الوحدة عند أرسطو على بناء القصيدة التقليدي، وحتى إن ابتعد بعض الشعراء المجددين في العصر العباسي عن المقدمة الطللية واستبدلوا بها وصف الخمور والقصور، ولكن هذا التجديد لم يشف عن أي أثر لفكرة الوحدة العضوية الأرسطية.[44] ويرى غنيمي هلال أننا نجد « في دواعي الحياة الجاهلية ما يبرر نفسيا، على سبيل التداعي المحض لا عضويا، وجود نوع من الصلة...الأجزاء في بناء القصيدة القديم »[45]، ولكن هذه المبررات لا تصلح للشعر العربي فيما بعد، خاصة بعد أن تغيرت مظاهر الحياة من البداوة إلى المدنية. وعندما يتعرض غنيمي هلال لسينية شوقي الأندلسية، يعترف بتوفر القصيدة على وحدة نفسية، ولكنها، في نظر الناقد، غير مهمة، ولا تغني عن الوحدة العضوية التي تفتقر إليها القصيدة، وذلك بسبب نظامها التقليدي المحض، وما يعتريها من اضطراب في ترتيب الأفكار.[46]

وممن أثبت للقصيدة القديمة نوعا من الوحدة الباحثُ أحمد كمال زكي، وذلك أثناء دراسته لشعر الهذليين، إذ يرى في قصائدهم وحدة الموضوع، وهو يعلل هذه الوحدة بكون قصائد هؤلاء قصائد قصيرة محدودة الأبيات، وهو يلاحظ أن التباين واضح بين شعراء هذيل وغيرهم من شعراء القبائل الأخرى ممن يميلون إلى التطويل، الأمر الذي يحتم عليهم الانتقال من غرض إلى آخر حتى الوصول إلى الغرض الأصلي للقصيدة. ولذلك فإن معظم الشعراء الذين يطيلون تأتي قصائدهم مفتقرة إلى التركيز أو الوحدة الموضوعية.[47] ولكنه يستثني من ذلك أغلب الشعراء الهذليين في مطولاتهم، إذ يلاحظ أن هذه المطولات يدور كثير منها حول موضوع واحد.[48] وهكذا فإن الوحدة الموضوعية متحققة في جزء من الشعر العربي القديم وغائبة في معظم

هذا الشعر. ولكن معيار الطول ليس صالحا لتفسير غياب الوحدة الموضوعية لأنه لم يحل دون تحققها في شعر الهذليين.

ويسير محمد زكي العشماوي على نهج الآخرين في البحث عن الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، مشيرا إلى أن بعض النقاد العرب المحدثين قد عز عليهم أن يتحقق لهذه القصيدة مستوى رفيع في الصياغة الشعرية والصنعة الفنية، دون أن تتوفر على الوحدة العضوية[49]، وهو يرد هذا الغياب إلى «جملة من العوامل تتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية».[50] وهو يبدو حريصا على التفريق بين وحدة الشعر المرتبطة بوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية، والوحدة العضوية، فهذه تتعلق بوحدة القصيدة التي تتجلى فيها لحظة شعورية ووقف نفسي واحد، أما الأخرى فهي وحدة فكرية مبعثها حياة ذات أبعاد خاصة[51]، وهذا ما اعتبره طه حسين وحدة في القصيدة الجاهلية، وذلك حينما حلل معلقة لبيد بن ربيعة، لكن العشماوي يؤكد أن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة وإنما هي «وحدة الصراع بين الحياة والموت...وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام ».[52] إذن ثمة وحدة في القصيدة القديمة، ولكنها ليست الوحدة المطلوبة أي الوحدة العضوية.

ثالثا: الدفاع عن وحدة القصيدة العربية:

ولعل أهم موقف من قضية الوحدة في القصيدة العربية القديمة، هو ذاك الذي فصله الباحث شكري محمد عياد في بحث عنوانه "جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية"، ففي هذا البحث يوضح الباحث أن القصيدة التقليدية قد عانت في الدراسات النقدية من قياسها على أجناس مختلفة من الشعر الأوروبي،[53] ولذلك وجب التنبيه إلى مبدإ مهم يتمثل في أن «القيم كلها، بما فيها القيم الجمالية، نسبية، خاضعة لظروف الزمان والمكان والثقافة الخاصة »[54]، ومن ثم فإن إخضاع القصيدة العربية لمعايير نقدية خارجة عنها سيكون فيه من التجني عليها الشيء الكثير.

ويلاحظ شكري عياد أن القصيدة العربية لا تعدم البناء المتلاحم القائم على الوحدة، وهذا ما يتجلى في كثير من شعر المتنبي، ففن المتنبي، لا يتجلى في تقسيم

القصيدة إلى فصول(حسب مصطلح حازم القرطاجني)، بقدر ما يتجلى في تلاحم النسج، ذلك أن كل بيت، إضافة إلى اتصاله بما يجاوره، فإنه يشير إلى بيت بعيد قبله أو بعده. ومن ثم فإن المتنبي يدرك جيدا الوحدة في القصيدة العربية التي هي وحدة الحياة نفسها.[55]

ومن الذين انتصروا لوحدة القصيدة القديمة الباحث كمال أبو ديب، الذي يعترف بأن التنوع في هذه القصيدة سمة جوهرية فيها، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة انعدام الوحدة أو التفتت البنيوي، فقد تنطوي القصيدة على وحدة داخلية قادرة على نقل رؤيا الشاعر.[56] وحين ينبري الباحث لتحليل معلقة لبيد بن ربيعة، فإنه يلاحظ أنها إحدى أكثر القصائد العربية القديمة تشابكا وغنى وتعقيدا[57]، ويظهر هذا التشابك في العلاقات بين مكوناتها، ومثال على ذلك أن « النسق الناشئ من المكونات " الناقة . الأتان . البقرة " والنسق الناشئ من المكونات "الشاعر . نوار . الصرْم " يتقاطعان ويتشابكان في نقاط على فترات متباعدة الأطوال»[58]، والأمر نفسه ينطبق على العلاقة بين المكونات الأخرى في المعلقة.

ما يمكن ملاحظته، بعد إيراد مواقف بعض النقاد المحدثين من قضية الوحدة في القصيدة العربية، أن فئة قليلة انتصرت لهذه الوحدة وقالت بوجودها، لكن فئة أخرى رأت في البناء الفني لهذه القصيدة مجرد انعكاس للحياة الاجتماعية والبيئة الجغرافية، كما أن فئة ثالثة قد التبست عندها الوحدة العضوية بوحدة الموضوع ومن هؤلاء محمد غنيمي هلال[59]، وهذا ما تجلى لنا أعلاه في كلام الدارس نفسه، ثم إنه من الحيف أن تعالج القصيدة العربية في ضوء النظريات الغربية بشكل مغالى فيه، بحيث تُرغَم هذه القصيدة على أن تستجيب لشروط فنية مستمدة من أدب نما في بيئة ثقافية مختلفة عن تلك التي احتضنت نمو القصيدة العربية. كما أن هؤلاء يغفلون القصائد القديمة التي تنحو منحى سرديا، وهي قصائد ذات وحدة ونمو متدرج واضح للعيان، ولعل خير مثال لها قصيدة الحطيئة التي مطلعها[60]:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل   بتيهاء لم يعرفْ بها ساكن رسْما

فهذه القصيدة تنمو نموا متدرجا تدرج حركة السرد فيها لتنتهي بانفراج أزمة أب وأبنائه يعانون الجوع ن ثم يبتلون بضيف يريد القرى.

كما أن استثمار منجزات علم النص يجعلنا نقف موقفا منصفا من قضية الوحدة في القصيدة العربية، ومثال ذلك ما يقدمه كلاوس برينكر حول مفهوم "الموضوع"، فما يمنح النص نصيته ووحدته أنه يتيح لنا أن نكتشف موضوعه أو نستخلصه منه، وذلك باعتبار الموضوع نواة للمضمون تظهر في جزء معين من النص(العنوان أو جملة معينة)، أو يتم تجريدها من مضمون النص.[61] ويعد مفهوم موضوع النص أو تيمة النص ومفهوم بسط الموضوع مفهومين إجرائيين يتيحان لنا الكشف عن البنية الموضوعية للنصوص وجعلها شفافة.[62] ويعرف برينكر بسط الموضوع حول المحتوى الكلي للنص " بأنه ربط أو ائتلاف بين مقولات عقلية محددة تحديدا منطقيا ودلاليا. وتقدم العلاقات الداخلية للمضامين أو الموضوعات الجزئية المعبر عنها في أجزاء نصية مفصلة...حول النواة الموضوعية للنص(موضوع النص)(مثل التخصيص والتعليل...إلخ)".[63]

وإذا ما حللنا القصيدة العربية وفق هذين المفهومين الإجرائيين فإننا نقف على الانسجام الكبير بين أجزائها، وهو انسجام دلالي يحقق لها وحدة قد لا تكون ظاهرة ، ولكنها تحتاج إلى إعمال الفكر وتوليد الروابط انطلاقا من المفاهيم التي توفرها الحقول العلمية المهتمة بانسجام الخطاب ووحدته.

خاتمة:

لقد كان الموقف المنكر لتوفر القصيدة العربية القديمة على الوحدة ناتجا عن تأثر واضح بآراء المستشرقين ونظريات النقد الغربي، وهذا ما استدعى موقفا مناقضا يرى أن القصيدة العربية القديمة لا تفتقر إلى الوحدة التي تضم أجزاءها بعضها إلى بعض، شريطة أن تكون هذه الوحدة مستمدة من داخلها، لا مفروضة عليها فرضا، فالشروط المختلفة التي اكتنفت هذه القصيدة مباينة للشروط التي أنتجت الآداب الأخرى، وهذا الاختلاف لا بد أن ينتج بناء فنيا مختلفا، ولذلك فمن التعسف النقدي أن نحاكم القصيدة العربية استنادا إلى معايير غربية. وقد لاحظنا موقفا ثالثا وسطا

بين القول بالانتقاء الكلي للوحدة في القصيدة العربية والإثبات القاطع لوجودها في هذه القصيدة.

إننا لا نعدم عناصر الوحدة في القصيدة العربية القديمة، خاصة تلك التي تنهج نهجا سرديا، كما أن استثمار المنجزات العلمية المعاصرة ، مما له صلة بالعلوم التي تعالج النص في علاقاته الداخلية التي تحقق له الانسجام والاتساق، كفيل بأن يضيء القصيدة العربية إضاءة جديدة تتيح لنا أن نرى ما تحت التفكك الظاهري من وحدة وانسجام تنطوي عليه هذه القصيدة.

هوامش:

[1] ينظر، عادل سليمان جمال، الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، ضمن كتاب: دراسات عربية وإسلامية، مكتبة الخانجي، القاهرة 1982، ص313.

[2] ينظر، عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، مؤسسة هنداوي لتعليم والثقافة، القاهرة 2014،ص 445.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] ينظر، محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الإسكندرية 1981، ص234.

[7] ينظر، عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2014، ص263.

[8] ينظر، نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، 1963، ص30.

[9] المرجع نفسه، ص ص 31، 32.

[10] ينظر، المرجع نفسه، ص 31.

[11] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[12] ينظر المرجع نفسه، ص 33.

[13] ينظر المرجع نفسه، ص ص29، 30.

[14] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط9، القاهرة، ص 154.

[15] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[16] ينظر المرجع نفسه، ص 153.

[17] ينظر المرجع نفسه، ص 154.

[18] ينظر المرجع نفسه، ص 153.

[19] ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،ج1(العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط11، القاهرة، ص224.

[20] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[21] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[22] ينظر المرجع نفسه، ص 226.

[23] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، القاهرة، ص 7.

[24] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[25] شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، ص 155.

[26] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[27] ينظر علي يونس، دراسات عروضية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2005، ص74.

[28] أحمد كشك، التدوير في الشعر العربي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص 9.

[29] ينظر المرجع نفسه، ص ص 9، 10.

[30] أحمد أمين، فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط11، القاهرة 1975، ص40.

[31] ينظر المرجع نفسه، ص ص 41، 42.

[32] المرجع نفسه، ص44.

[33] ينظر المرجع نفسه، ص42.

[34] ينظر المرجع نفسه، ص64.

[35] ينظر إيفالد فاجنر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2008، ص25.

[36] ينظر المرجع نفسه، ص236.

[37] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، القاهرة 2005، ص201.

[38] ينظر المرجع نفسه، ص373.

[39]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[40] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[41] ابن طباطبا، عيار الشعر، القاهرة 1956، ص ص 126، 127.

[42] ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص201.

[43] ينظر المرجع نفسه، ص 374.

[44] ينظر المرجع نفسه، ص 205.

[45]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[46] ينظر المرجع نفسه، ص ص 375، 376.

[47] ينظر أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي للطباعة وانشر، القاهرة 1969، ص ص247، 248.

[48] ينظر المرجع نفسه، ص246.

[49] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1979، ص122.

[50]المرجع نفسه، ص 125.

[51] ينظر المرجع نفسه، ص145.

[52]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[53] ينظر شكري محمد عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الجمالية، فصول، المجلد6، العدد2، يناير/فبراير/مارس 1986،ص 59.

[54]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[55]ينظر المرجع نفسه، ص68.

[56] ينظر كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو نموذج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ص ص 50،51.

[57] ينظر المرجع نفسه، ص47.

[58] المرجع نفسه، ص57.

[59] ينظر عادل سليمان جمال، الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، ضمن كتاب دراسات عربية وإسلامية، ص317.

[60] الحطيئة، ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1993، ص ص 178، 179.

[61] ينظر كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2005، ص73.

[62] ينظر المرجع نفسه، ص72.

[63] ينظر المرجع نفسه، ص79.

جماليات الإيقاع في شعر عَدّي بن زيد العِبّادي
The Aesthetics of the Rhythm In The Poetry of Uday ibn Zaid al-Abbadi

الباحثة: سعاد غيابة
جامعة بسكرة (الجزائر)
Ghiaba.souad@yahoo.com

تاريخ الإرسال:2018/01/17	تاريخ المراجعة:2018/01/17	تاريخ القبول:2018/05/03

مُلخص البحث

يسعى هذا المقال إلى دراسة أهم سمة فنية في عملية الإبداع الشعري وهي: الإيقاع، مبرزين جمالياته عند أهم شعراء العصر الجاهلي، وهو الشاعر: "**عدي بن زيد العبّادي**"، من خلال التطرق إلى الإيقاع بشقيه؛ الثابت(الخارجي) وتمثل في: إيقاع الوزن والقافية، والمتحول(الداخلي) والذي تمثل في: التوازي والتكرار، بغية الوصول إلى انسجام الحالة النفسية للشاعر مع معطيات الإيقاع وعليه نتساءل: كيف تجسد الإيقاع على النص الشّعري العبّادي؟ وإلى أي مدى لاءم الإيقاع الحالة النفسية للشاعر؟

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الثابت-الإيقاع المتحول-عدي بن زيد العبّادي

Summary:

This article is an attempt to study the most important artistic features in the process of poetic creativity, namely the rhythm, highlighting the aesthetics of one of the most important poets of the pre-Islamic era, "**Uday ibn Zaid al-Abbadi**," by addressing the rhythm of both; the static one (external) and represented in rhythm and rhyme, and dynamic one (internal), which is represented in: parallelism and repetition, in order to reach the harmony of the poet's psychological state with the framework of the rhythm and therefore we can ask: How the rhythm is personified in the poetry? To what extent does the rhythm fit the poet's psychological state?

Key words: static rhythm - the dynamic rhythm - Uday ibn Zaid al-Abbadi



تمهيد:

يعد الإيقاع في النص الشعري ميزة جوهرية وجمالية في آن واحد، ومرد ذلك إلى الجانب الموسيقي المصاحب للشّعر، والذّي هو بمثابة آداة فعّالة في جذب المتلقي؛ لأنّه أوّل ما يقع على السّمع فيطربه، وتتأثر النّفس به قبل إدراك معاني ومرامي الشّعر، وعلى هذا الأساس يرى **(إبراهيم أنيس)** أن الشعر هو: عبارة عن موسيقى فيقول : « ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه وتتأثر القلوب»[1]. وإذا ما تحدثنا عن دراسة الإيقاع بوصفه فنّا بذاته، له آلياته الخاصة به، لوجدناه في الشّعر ينقسم إلى قسمين هما: مستوى الشّكل ومستوى المضمون، فأما المستوى الشكلي، فيتمثل في: الإيقاع الشّعري الثّابت أو ما يعرف عند الكثير ب: "الإيقاع الخارجي"، هذا الذّي يختصّ بالجانب الشكلي للقصيدة، ويحكمه كلّ من علمي العروض والقافية. وأما مستوى المضمون ويتمثّل في: الإيقاع الشّعري المتحول، وهو الإيقاع الدّاخلي، الذّي يميّز الشعراء بعضهم عن بعض، وتحكمه قيم صوتية باطنية تختلف من شاعر إلى آخر وهذا ما أكده **(شوقي ضيف)** في موضع حديثه عن الموسيقى الداخلية، حيث قال: إنها« موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شَكْلَةً وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[2]، ولكي تتضح لنا صورة الإيقاع الشّعري بنوعيه سلطنا الضوء في هذه الدراسة على شعر أهم شعراء العصر الجاهلي، وهو الشاعر **(عدّي بن زيد العبادي)**[3]، وعند استقرائنا لشعره استوقفتنا قيم إيقاعيّة دفعتنا إلى الغوص في أسرار الإيقاع الشّعري العبّادي، والذي تبين لنا بعد دراسة شعره أنّه قد تفرّد في هذا الجانب عن باقي شعراء عصره، فهو من خلال هذه الموسيقى الشّعرية استطاع وبنجاح أن يمنح لشعره قيمة فنّية، قلما نجدها عند باقي الشعراء.

أولا: الإيقاع الشعري الثابت(الخارجي):

1 الوزن:

يعد "الوزن" بمثابة القاعدة الأساس التي يعرف بها صحيح الشعر من فاسده، ومن هذا المنطلق كانت الدراية بالبحر بمثابة السِّراج، الذي له الفضل في كشف العلاقة

القائمة بين بحر الشّعر ومعانيه، وبالتالي تصبح موسيقى بحر الشّعر عنصراً مهما في إضفاء الإحساس الكامل على أرض الأثر الأدبي الشّعري بإيقاعات تناسبه وتميزه، وعند قيامنا بالتقطيع العروضي لجميع قصائد ديوان **(عدّي)** وجدنا أنه نظمها في تسعة بحور وهي: الرمل، والخفيف، الوافر، البسيط، المنسرح، المديد، السريع، الكامل، والطويل، أما البحور التي استعملها بكثرة فهي ذات الأوزان القصيرة خاصة منها: بحر الرمل والخفيف فقد نظم على وزنهما سبع قصائد، وهذان البحران قلما نجدهما عند شعراء العصر الجاهلي، وكما هو معلوم أنّ الشّعر في البيئات الحضرية الجاهلية، ونقصد هنا الشعر الحِيْرِي (**الحِيرَة**) هو شعر غنائي بالدرجة الأولى، وكان سبب ظهوره انتشار الغِناء والمعزوفات، والتي بدورها تتماشى مع الأوزان القصيرة، وعليه فلا ضير في إكثار الشاعر للبحور ذات الأوزان القصيرة لأن معظم شعر **(عدي)** هو عبارة عن أَغَانٍ وفي هذا الصدد **يقول (أبو الفرج الأصفهاني)**: «وفي سائر قصائد عدي بن زيد التي كتب بها إلى النعمان يستعطفه ويعتذر إليه أغانٍ »[4]، ويُرجع **(غريناوم)** سبب استعمال "بحر الرمل" بكثرة عندا شعراء منطقة الحيرة إلى تأثرهم بالفرس؛ فوزن" بحر الرمل" استعير من الوزن البهلوي المتكون من ثمانية مقاطع، وقد عُدّل بما يلائم العروض العربي [5].

ويرى **(عبد الله الطيب)** أن :« موسيقى الرمل خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من الملنخوليا أي ضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة ... وهذه الملنخوليا المتأصلة في نغم الرمل تجعله صالحا جدا لأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وتجعله ينحو عن الصلابة والجد وما إلى ذلك »[6]، ومن شواهد ما نُظم على بحر الرمل في شعر **(عدي)** قصيدته التي قالها وهو مار على المقابر مع **(النعمان بن المنذر)** والتي يبرز من خلالها تقلبات الدهر على الإنسان وأن مصيره الموت لا محالة يقول: [7] (بحر الرمل)

مَنْ رَآنَا فَلْيُحَدِّثْ نَفْسَهُ أَنَّهُ مُوفٍ عَلَى قَرْنِ زَوَالْ
وَخُطُوبُ الدَّهْرِ لاَ يَبْقَى لَهَا وَلِمَا تَأْتِي بِهِ صُمُّ الجِبَالْ
رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا عِنْدَنَا يَشْرَبُونَ الخَمْرَ بِالمَاءِ الزُّلاَلْ
وَالأَبَارِيقُ عَلَيْهَا فَدُمْ وَعِتَاقُ الخَيْلَ تَرْدِي فِيْ الجِلاَلْ

عَمِرُوا دَهْرًا بِعَيْشٍ حَسَنٍ آمِنِي دَهْرَهُمْ غَيْرَ عِجَالْ
ثُمَّ أَضْحَوا أَخْنَعَ الدَّهْرُ بِهِمْ وَكَذلكَ الدَّهْرُ يُودِيْ بِالجِبَالْ
وَكَذَلِكَ الدَّهْرُ يَرْمِي بِالفتَى فِيْ طلاَبِ العَيْشِ حَالاً بَعْدَ حَالْ

والمتأمل لهذه الأبيات يتبين له أن نفس الشاعر كانت في موقف التأمل الحزين وقد تملكه انفعال نفسي وثوران العاطفة فجاء الإيقاع متفاعلا مع الحدث الذي وافق بحر الرمل.

وإذا ما انتقلنا إلى بحر الخفيف والذي يتساوى وبحر الرمل من حيث الاستعمال في الديوان؛ فنجده مشابها تماما لبحر الرمل من ناحية الخفّة والتقطيع العروضي، فهو يصلح للغناء أكثر؛ لأنه :« مزيج من الرمل والمتقارب فقد اكتسب من الأول نغمته العاطفية، ومن الثاني تدفقه وتلاحق أنفاسه، مما جعله ذا أسر قوي وجللة معتدلة »[8]. ومما جاء في قول (**عدي**) على نسيج هذا البحر نذكر قوله في صروف الدهر وتقلبات الأحوال على البشر، وخاصة الملوك منهم، مذكرا بأن دوام الحال من المحال وأن مصير الإنسان مهما بلغ شأنه هو الموت يقول:[9] (بحر الخفيف)

أَيْنَ أَهْلُ الدِّيَارِ مِنْ قَوْمِ نُوحٍ ثُمَّ عَادٌ مِنْ بَعْدِهِمْ وَثَمُودُ
أَيْنَ آبَاؤُنَا وَأَيْنَ بَنُوهُمْ أَيْنَ آبَاؤُهُمْ وَأَيْنَ الجُدُودُ
سَلَكُوا مَنْهَجَ المَنَايَا فَبَادُوا وَأَرَانَا قَدْ كَانَ مِنَّا وُرُودُ
بَيْنَمَا هُمْ عَلَى الأَسِرَّةِ وَالأَنْمَـ ـاطِ أَفْضَتْ إِلَى التُّرَابِ الخُدُودُ
ثُمَّ لَمْ يَنْقَضِ الحَدِيثُ وَلَكِنْ بَعْدَ ذَا الوَعْدُ كُلُّهُ وَالوَعِيدُ
وَالأَطِبَّاءُ بَعْدَهُم لَحِقُوهُمْ ضَلَّ عَنْهُمْ سُعُوطُهُمْ وَاللَّدُودُ
وَصِحيْحٍ أَضْحَى يَعُودُ مَرِيْضًا وَهُوَ أَدْنَى مِمَّنْ يَعُودُ

وما يمكننا قوله حول اختيار (**عدي**) لبحور الشعر العربي، هو أنه اختار أعذبها وأرقها وأخفها، وهذا ما يتماشى مع رقة وعذوبة البيئة الحضرية آنذاك، ورقة وسهولة لغته وألفاظه، وذلك مما لاءم سيرانها على بحور الشعر ذات الأوزان القصيرة في الديوان، فكأن: « البحر يجري حسب ألفاظه ولغته وفنه لا الألفاظ تجري عليه»[10]، وإذا انتقلنا إلى إيقاع الزحافات والعلل؛ فإننا لا نكاد نجد بيت شعريا من أبيات الدّيوان يخلو

من هذين التغييرين اللذّين يطرآن على التفعيلة. فالشاعر اضطر إلى أن يدخل بعضها على أبياته الشعرية شأنه في هذا شأن جميع الشعراء، القدماء منهم أم المحدثين، ولأن الشاعر هو إزاء عملية إبداعية فنية، فإنّ تواجد الزحافات والعلل يكون لا شعوريا، إذ إنّه يعتمد على الحرص على الذوق الفني، وخاصة الإيقاع منه.

وإذا القينا نظرة متفحصة على الزحافات والعلل في قصائد **(العبادي)** نجد الصدارة لزخاف "الخبن" الذي طرأ على أغلب التفعيلات، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أنّه قد طرأ على تفعيلات بحر الرمل، المتكون من ثلاث تفعيلات وهي: فَاعِلاَتُنْ /فَاعِلاَتُنْ /فَاعِلُنْ، للشّطر الواحد، فعند دخول الخَبْنِ على التفعيلة الأصلية للبحر، وهي: فَاعِلاَتُنْ المتكونة من سبب خفيف(/0) ووتد مجموع(//0)، أصبحت التفعيلة (فَعِلاَتُنْ)؛ فالحرف الثاني وهو الألف الساكنة(0) حذف من التفعيلة الأصلية، ومن نماذج "الخبن" في قصائد الدّيوان نذكر قوله:[11] (بحر الرمل)

رُبَّ دَارٍ بِأَسْفَلِ الجَزَعِ مِنْ دَوْ مَةَ أَشْهَى إِلَيَّ مِن جَيْرُونِ
وَنَدَامَى لاَ يَفْرَحُونَ بِمَا نَا لُوا وَلاَ يَرْهَبُونَ صَرْفَ المَنُونِ
قَدْ سُقِيتُ الشَّمُولَ فِي دَارِ بِشْرٍ قَهْوَةً مُرَّةً بِمَاءٍ سَخِيْنِ

إلى جانب الزحاف نجد العِلَة المتمثلة في الحَذف الذي طرأ على التفعيلة "فَاعِلاَتُنْ" سواء أكانت التفعيلة من بحر الرمل أو بحر الخفيف عندما طرأت عليها علة الحذف أصبحت التفعلية "فَاعِلاَ" هنا حذفت التاء والنون والتي هي سبب خفيف (/0)، وتُنقل التفعلية "فَاعِلاَ" إلى "فَاعِلُنْ"، والحذف المتواجد في بعض القصائد فسر لنا الاستجابة المباشرة للانفعالات النفسية التي عايشها الشاعر خاصة في فترة السجن.

ولا يخفى علينا الدور الذي تؤديه كل من الزحافات والعلل من خلال إحداثهما للسرعة أو البطء في سير الإيقاع، وهذا ما يتماشى مع حالة الشاعر النفسية، فكما رأينا سابقا أن التشكيلة الوزنية لبحر "الرمل" و"الخفيف" وكذلك"الطويل"، –والنماذج عن ذلك كثيرة في الديوان– تعددت بفضل دخول الزحافات والعلل، فجاءت التفعيلة الأصلية " فَاعِلاَتُنْ"، مَخْبُونَة "فَعِلاَتُنْ"، وكذلك مقطوعة "فَاعِلُنْ"، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى خلق سرعة في الإيقاع، وقتل رتابة الوزن بتفاعيله الصحيحة، وهذا ما يوضح لنا الانفعال الذي

يسيطر على نفسية الشاعر، والذي يحتاج إلى سرعة في الإيقاع، فالشاعر عمد إلى: « اختصار في عدد الأحرف وتقليص في عدد المتحركات أي انه من ناحية الأداء الصوتي يعمل إلى اختصار الزمن لهذا هو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة »[12] . وكما لا يخفى علينا أن الشاعر أكثر من الزحافات خاصة "الخبن" بغية التقليل من السواكن، وكلما قلت السواكن كانت حركة الإيقاع جيّدة، وهذا لعلة التقطيع الذي تحدثه كثرة السواكن وبالتالي تكثر المتحركات وتتوزع السواكن بشكل متباعد، وعليه تأتي المتحركات في شكل سلسلة يبرزها التوزيع المتناسق للسواكن المتباعدة وهذا ما يزيد من جماليات الإيقاع.

ومما ذكرناه سابقا يتضح لنا أنّ الوزن الإيقاعي كان له الدور الفعال في إبراز وتوضيح المعنى الذي تكتمه أنفاس الذات المبدعة الكثيرة الاهتزاز فهو: « ليس مجرد شكل خارجي لكسب الشعر زينة ورونقا بل إنه يختص بالشعر المرتبط بالعاطفة الإنسانية »[13]، وبعد هذه المحطة التي كشفنا من خلالها جماليات الوزن الشّعري العبّادي، ننتقل إلى عنصر لا يقل أهمية عن سابقه وهو: القافية.

2 **القافية:**

تحتل القافية مكانة سامية لما لها من قيمة إيقاعية، لأن جمال البيت الشعري متوقف على جمال قافيته والتحامها بأجزاء البيت الواحد، لذا نجد الدارسين قد أفاضوا الحديث عن أهميتها، وأولوها عناية كبيرة، والقافية عند عالم العروض (**الخليل بن أحمد الفراهيدي**)(100-175هـ)، هي:« من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» [14]، في حين يذهب (**إبراهيم أنيس**) في كتابه " **موسيقى الشعر**"، إلى أن القافية:« ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان بفترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[15]، وأثناء تتبع للقوافي وأنواعها على مستوى الدّيوان توصّلنا إلى الآتي:

نسبة استعمال القافية من حيث الوزن واللقب:

أ- المترادف: 1،40%

ب- المتواتر :47،18%

ج- المتدارك:34،50%

د- المتراكب:16،90%

هـ- المتكاوس:00،00%

نسبة القافية من حيث حركة حرف الروي:

أ- المطلقة: 46،80%

ب- المقيدة: 53،19%

نسبة استعمال القافية من حيث النوع:

أ- المؤسسة:15،49 %

ب- المردوفة: 46،47%

ج- الخلية من الردف والتأسيس: 38،02%

نسبة استعمال القافية من حيث البناء:

أ- كلمة: 27،46%

ب- بعض كلمة: 48،59%

ج- كلمة وبعض كلمة: 23،94 %

والملحوظ من الدراسة الإحصائية للقوافي، أن الشاعر من ناحية أوزان وألقاب القوافي؛ قد استعمل بكثرة القافية المتواترة بنسبة 47،18% وهذا يعني أن الشاعر يعيش حالة قلق وتوتر نفسي، ومرد ذلك إلى تقلب الأحوال عليه؛ فبعدما كان يعيش حياة لهو وترف ويحظى بمكانة مرموقة سياسيا واجتماعيا، أصبح بين ليلة وضحاها سجينا بين جدران صماء لا يسمع إلى ندائه أحدا حتى المقربين منه، وعلى رأسهم **(النعمان بن المنذر)** ملك الحيرة، والذّي كان **ل:(عدي)** الفضل في توليه الحكم والذي قابل الإحسان بالإساءة، وذلك بجزه للشاعر في السجن من غير ذنب، أما من ناحية إطلاق وتقييد القوافي، فنجد أن الشاعر قد استعمل القافية المقيدة وبشكل مكثف في الديوان بالمقارنة

مع القافية المطلقة، فقد جاءت القوافي المقيدة بنسبة 53،19%، وهذا يدل على عدم وجود حرية وانطلاقة لنفسية الشاعر الذي هو تحت التقييد والسجن.

أما من حيث نوع القافية فإننا نجد الغلبة للقافية المردوفة، بنسبة 46،47%، وقد أحدث هذا النوع من القوافي نوعا من الارتقاء الإيقاعي فمن المعروف أن الّردف يأتي قبل الروي متمثلا في (أ،و،ي)، وهي حروف مد، والتي لها جرس موسيقي خاص عند النطق بها، يميزها عن غيرها من الحروف ذلك: « لما لها من صلة نفسية في راحة القلب بمد النفس، وراحة الأذن بطيب النغم، وإعطاء النظم من تجاوب الجرس مالا يعطيه توالي الحروف والحركات» [16]، ومن حيث بناء القافية نجد أن قوافي الديوان جاءت اغلبها بعض كلمة وبنسبة 48،59% وهذا من شأنه أن يخلق نوعا من الخِفَة في إيقاع القافية.

وصفوة القول عن القافية، هو أن الشاعر جنح إلى استعمال القافية المتواترة، المقيدة، المردوفة، والتي هي بعض من كلمة؛ وجدنا أغلبها متواجد في قول **(عدي)** في رثاء علقمة بن عدي بن كلب يقول: [17] (بحر السريع)

تَعْرِفُ أَمْسِ مِنْ لَمِيسِ الطَّلَلْ مِثْلَ الكِتَابِ الدَّارِسِ الأَحْوَلْ

أَنْعِمْ صَبَاحًا عَلْقَمَ بْنَ عَدِّي أَثَوَيْتَ اليَومَ أَمْ تَرْحَلْ

قَدْ رَحَّلَ الفِتْيَانُ عِيْرَهُمُ وَاللَّحْمُ بِالغِيْطَانِ لَمْ يُنْشَلْ

إِذْ هِيَ تَسْبِيْ النَّاظِرِيْنِ وَتَجْـ لُو وَاضِحًا كَالأُقْحُوانِ رَتِلْ

عَذْباً كَمَا ذُقْتُ الجنِيَّ مَنَ التُفَّـ ـاحِ مَسْقِيًّا بِبَرْدِ الطَّلْ

فالقافية (أَحْوَلْ) جاءت متواترة (حْوَلْ) متكونة من متحرك واحد بين ساكني القافية (0/0) وهي مقيدة أي إنّ رويها(اللام) جاء ساكنا غير متحرك، وجاءت كذلك مردوفة والرَّدْفُ تمثل في حرف الواو، الذي جاء قبل حرف الروي.

وبحديثنا عن الروي نجد أن (عدي) في ديوانه قد اختار حرف الراء رويا لأغلب قصائده وهو من الحروف التي تجيء رويا وبكثرة من الشعر العربي حسب تقسيم **(إبراهيم أنيس)** للحروف التي يمكن أن تقع رويا في الشعر العربي [18]، وحرف الراء هو من الأصوات الجهورية وهو«صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللسان في هذه المنطقة

(منطقة اللثة)،ومن هنا كانت تسميته "الصوت المكرر" »[19]، وقد أحدث روي الراء جوا موسيقيا جميلا على مستوى قصائده، ومن نماذج ورود حرف الراء رويا نستحضر قول **العبّادي**: [20] (بحر الطويل)

مَطَالِبُ دُنْيَاهُ بِإِتْعَابِ نَفْسِهِ كَوَرَّادِ مَاءٍ مِنْ أَجَاجٍ مُكَدَّرِ
فَمَا ازْدَادَ شُرْبًا مِنْهُ إِلاَّ أَثَابَهُ بِهِ عَطَشًا يَرْوِيْهِ فِيْ كُلِّ مَصْدَرِ

ففي هذين البيتين اللّذين عرض فيهما الشّاعر مصير الإنسان الذي يُتعب نفسه في طلب الدنيا ومتاعها، فقد شبهه بشارب الماء العكر شديد الملوحة، فكلما شرب منه زاده ذلك على عطش، وقد ناسب موضوع البيتين حرف الراء الذي هو روي حركته الكسرة؛ فهذه الحركة عادة ما تدل على الألم والانكسار وهي بمثابة رمز للحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر.

وإذا ما تطرقنا إلى حروف القافية في هذا المثال أو في سائر قوافي الديوان، يمكننا القول: أن الشاعر اختار حروفا مختلفة عن حرف الروي، من ناحية مخرجها، ولهذا لا نجد ثقلا بين نطق الحروف، وكذلك التجانس الصوتي بين كلمات القافية فلا نجد اختلافا كبيرا بين أغلبية القوافي إلا في حرفين أو ثلاثة ومن أمثلة ذلك نذكر: قافيتا البيتين المذكورين آنفا، فقافية البيت الأول هي:(كَدْدَرِي،/0//0)،والبيت الثاني(مَصْدَرِي،/0//0)، فبالنّظر إلى التجانس الصوتي العمودي للقافيتين نجد بأنهما: تتفقان في التفعيلة التي تتبع من تجانس حركة الحروف، ونجد كذلك أنهما تختلفان في ثلاثة، حروف فقط وتتحد في باقي الحروف، وهذا التجانس زاد في تلاحم القافية وانسجامها مما زاد الإيقاع القفوي جمالا.

ثانيا:الإيقاع الشعري المتحرك(الداخلي):

3 التوازي التركيبي:

يعد التوازي من بين أهم الملامح التي تدخل في تركيب الإيقاع الدّاخلي فهو عبارة عن:« تكرار يحدث في البنية النحوية مع اختلاف هذه البنية »[21]، ومن هذا نفهم أنّ التوازي له دور فعّال في اتساق النّص الشّعري وذلك بفضل التكرار الذي يحدث على مستوى الوحدات الصوتية مع تغيير اللفظ، ومن هنا تبرز لنا فاعلية التوازي في أنه:

«عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد »[22]، والتوازي بشقيه الأفقي والعمودي كان له حضور مَلِحٌ على مستوى الديوان ومن نماذج التوازي وتركيبه نذكر قول الشاعر[23]:

وَلاَ تُفْشِيْنَ سِرًّا إِلَى غَيْرِ حِرزَةٍ وَلاَ تُكْثِرِ الشَّكْوَى إِلَى غَيْرِ عَابِدِ

التركيب	استئنافية	حرف جزم	فعل مضارع	مفعول به	حرف جر	اسم مجرور	مضاف اليه	استئنافية	حرف جزم	فعل مضارع	مفعول به	حرف جر	اسم مجرور	مضاف اليه
البيت الشعري	و	لا	تفشين	سرا	إلى	غير	حرزة	و	لا	تكثرن	الشكوى	إلى	غير	عابد

وكذلك في قوله:[24] (بحر الخفيف)

أَيْنَ آبَاؤُنَا وَأَيْنَ بَنُوهُمْ أَيْنَ آبَاؤُهُمْ وَأَيْنَ الجُدُودُ

وقوله أيضا:[25] (بحر الخفيف)

فَكَمَا أَنْتُم كُنَّا وَكَمَا نَحْنُ تَكُونُون

التركيب	ظرف مبني	مضاف اليه	حرف مبني	ظرف مبني	مضاف اليه	ظرف مبني	مضاف اليه	حرف مبني	ظرف مبني	مضاف اليه
البيت الشعري	أين	آباؤنا	و	أين	بنوهم	أين	آباؤهم	و	أين	الجدود

التركيب	استئنافية	مبتدا	ضمير فصل	مفعول به	استئنافية	مبتدا	ضمير فصل	فعل مضارع ناقص
البيت الشعري	و	كما	أنتم	كنّا	و	كما	نحن	تكونون

أما التوازي العمودي أو الرأسي فنجده في قوله: [26] (بحر المنسرح)

وَآلفُ الخُطَّةَ المُضَمَّنَةَ ال خَيْرِ إِذْ بَعْضُهُمْ مُجَانِبُهَا

وَأَطْلُبُ الخُطَّةَ النَّبِيْلَةَ بِالْـ قُوَّةِ إِذْ يُسْتَهَدُّ طَالِبُهَا

فجاءت تركيبة البيتين كالآتي:

التركيب	حرف مبني	فعل مضارع	مفعول به	صفة	اداة تعريف	حال	أداة شرط	مبتدأ	فاعل وهو مضاف
البيت الأول	**و**	**آلف**	**الخطة**	**المضمّنة**	**ال**	**خير**	**إذ**	**بعضهم**	**مجانبها**
البيت الثاني	و	أطلب	الخطة	النبيلة	ال	قوة	إذ	يستهدّ	طالبها

وفي قوله أيضا : [27] (بحر مجزوء الوافر)

وَإِنِّي لاَبْنُ سَادَاتٍ كِرَامٍ عَنْهُمُ سُدْتُ

وَإِنِّي لاَبْنُ قَامَاتٍ كِرَامٍ عَنْهُمُ قُمْتُ

وجاءت تركيبة البيتين كالآتي:

التركيب	استئنافية	حرف ناسخ	جار ومجرور	مضاف إليه	مضاف إليه	جار ومجرور	فعل ماضي
البيت الأول	و	إني	لابن	سادات	كرام	عنهم	سدْتُ
البيت الثاني	و	إني	لابن	قامات	كرام	عنهم	قمْتُ

وما لاحظناه من نماذج التوازي الموجودة على مستوى الديوان، أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، فالأبيات التي احتوت على التوازي حوت على كم كبير من الإيقاع، وهذا بفضل الوقع الصوتي الذي ضاعف الكَمَّ النغمي، ونتجت عن ذلك أنغاما موسيقية تعبر عما تمتلئ به نفس الشاعر من العواطف التي تصل إلى المتلقي دون عناء وهذا ما يجعله يتفاعل مع الأبيات.

4 -التكرار:

يعتبر التكرار من أهم ملامح الشعر، والذي له الفضل في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، والتكرار عند **(ابن الأثير)** هو:« دلالة اللفظ على المعنى مرددا »[28]، وعليه فالتكرار يقوم على تكرار الحرف، أو الكلمة، أو الجملة ؛ شرط أن تدلّ على معنى واحدا، وينقسم التكرار إلى قسمين على حد تعبير **(دي بوجراندود)** «التكرار المباشر ويقصد به تكرار العناصر اللغوية بألفاظها، والتكرار غير المباشر ويقصد به تكرار الجزئي، وهو تكرار بالمعنى دون ذكر اللفظ وهذا النوع الأخير هو الذي سماه "**الزركشي**" التكرار بالترادف» [29]، ومن أنواع التكرار التي وجدناها على مستوى الديوان نذكر:

أ- تكرار الحرروف:

إن تكرار حرف من الحروف في النصّ الشّعري يعتبر النقطة الأولى التي ينطلق منها الإيقاع المتحرك، فتكرار حرف عن غيره من الحروف، يخلق نوعا من المتعة لدى المتلقي، ومن بين الحروف المكررة نذكر حرف الميم في قول **عدي**: [30]

(بحر المديد)

عَلْقَمُ مَا بَالُكَ لَمْ تَأْتِيْنَ   أَمَا اشْتَهَيتَ اليَومَ أَنَّ تَنْعَمَا

فالشاعر كرر حرف الميم تكرارا متساويا ثلاث مرات لكل شطر،وبما أن حرف والراء من الأصوات الجهورية فإن التوافق بينه وبين نفسية الشاعر قد بلغ ذروته لأن **(عدي)** في مَوضِع وصف الخَمْرة وما تتميز به من بَثِّ الراحة والسعادة للإنسان، وحرف الميم هو الأنسب لمثل هذه المواقف لارتباطه بالمعاني الهادئة المصاحبة للموسيقى الخفيفة لا تكاد تلتقطها الأذن حتى تستقبله الأحاسيس.

ومن تكراره كذلك لحرف الميم نذكر قوله:[31] (بحر الطويل)

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ أُمِّ مَعْبَدِ نَعَمْ ! فَرَمَاكَ الشَّوْقُ بَعْدَ التَّجَلُّدِ

فالشاعر في هذه الوقفة الطَّلَلِية، كرر حرف الميم تكرار غير منتظم، عكس ما رأيناه في النموذج السابق، ففي صدر البيت كرر حرف الميم خمس مرات، أما في عجز البيت فكرره مرتين فقط، فهذا التكرار للحرف غير المنتظم بين شطري البيت الشعري، يزيد جمالا في موسيقى البيت، وكذلك يؤدي إلى تنوع الإيقاع بين الصدر والعجز للبيت الشعري الواحد.

ونجده كذلك كرر حرف النون وذلك في قوله:[32] (بحر المنسرح)

تَظُنُّ أَنْ لَنْ يُصِيبَهَا عَنَتُ الـ دَّهْرِ وَرَيْبُ المَنُونِ كَارِبُهَا

وفي قوله أيضا:[33] (بحر الرمل)

أَبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي مَأْلُكًا أَنَّهُ قَدْ طَالَ حَبْسِي وَانْتِظَارِيْ

ففي البيتين نجد أن الشاعر كرر حرف النون الذّي هو، صوت مَجْهُور، وقد زاد في جماليته التضعيف الذي طرأ عليه خاصة في البيت الثاني، والذي قصد الشاعر من خلاله التّنفيس عن انفعاله، جرّاء الحزن الذّي خيّم عليه أثناء فترة سجنه.

أما من ناحية تكرار حرفين معا في بيت شعري واحد نذكر تكراره لحرف الألف وحرف الراء في قوله :[34] (بحر البسيط)

فَإِنَّهُ لاَ كَشِرْوَاهُ رَأَى أَحَدًا أَمَرَّ أَمْرًا وَأَقْوَى مِنْهُ أَضْرَارَا

فحرف الألف تكرّر ستّ مرّات في صدر البيت، وسبع مّرات في عجز البيت، بينما حرف الراء تكرّر مرّتين في صدر البيت، وستّ مرّات في عجزه، والرّاء يعتبر حرف روي في القصيدة، والذّي حظي بنسبة كبيرة من الدّيوان؛ من ناحية مجيئه رويا في معظم

القصائد، وهذا التّكرار لحرف الرّوي في البيت الشّعري زاد من تقوية إيقاع حرف الرّوي؛ لأن الشّاعر قد ضمّنه في حَشْو الأبيات ممّا زاد في تَوطيد الإيقاع العام للقصيدة، فتكرار حرفين (الألف والراء)، وهما صوتان جهوريان، يمتازان بقوة الوضوح السمعي، وفر لنا تناغما إيقاعيا تحسه الآذان .

وعليه فتكرار حرف بعينه، أو حرفين في البيت الواحد، من شأنه أن يوفر لنا درجة عالية من التّناغم الإيقاعي: « فإذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنه نقرة تتبع آخر على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوي باعث الإيقاع والتأثير وقل ضعف ذلك إذا تكرر حرفا »[35]، ومن تكرار الحروف نجد تكرار حروف المد(أ،و،ي)، التي لها الفضل في التنوع الموسيقي على مستوى الكلمات والجمل، فهي تحتاج إلى زمن أطول للنطق بها إذا ما قارناها ببقية الحروف « ويرجع ذلك إلى أن الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمر حرا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة»[36]، ومن نماذج تكرار حروف المد في القصيدة نذكر حرف الياء في قول الشاعر: [37] (بحر البسيط)

فَعِشْتُ أُولِي صَدِيْقِيْ مَا يُسَرُّ بِهِ وَمَنْ تَكَيَّدَنِيْ نَابًا وَأَظْفَارَا

فالشاعر كرر حرف المد الياء تكرار منتظما بين شقي البيت الشعري، فجاء مكررا ثلاث مرات لكل من الصدر والعجز، فحرف المدّ هذا فكأنه الحرف الأقدر على التعبير عن مشاعر الحزن والألم، والتي عان منها الشاعر، وكيف لا وهو المغدور من طرف الصديق الذّي تحوّل بين ليلة وضحاها إلى عدّو لدود، فيفضّل حرف المدّ وموسيقاه الذي خلقها، والتّي سمحت للضغط النّفسي أن يتسرّب، ويتسلّل إلى الخارج، وإطلاق صراح المكبوتات، والضغوطات النفسية التّي كانت حبيسة في صدر الشاعر.

فحروف المدّ التّي تكررت في أبيات الشعر الموجودة في الديوان، والتّي هي بكثرة أراد بها الشاعر تأكيد المعنى من جهة،و تأكيد الموسيقى الدّاخلية من جهة أخرى.

ب- تكرار الكلمات:

يعد تكرار الكلمات في النّص الشّعري مظهرا إيقاعيا جذابا، فالشّاعر حين يَعمد إلى تكرار كلمة، وكأنه يريد أن يعيد لذهن المتلقي مَثيلتها وأن يجعلها مميزة عن باقي الكلمات الأخرى، ومن تكرار الكلمات نذكر :

أ- **تكرار الاسم:** ومن نماذج ذلك نورد تكرار كلمة (الموت) في قوله:[38]

. (بحر الخفيف)

لاَ أَرَى المَوْتَ يَسْبِقُ المَوتَ شَيْئًا نَغَّصَ المَوْتَ ذَا الغِنَى وَالفَقِيرا

فالشّاعر كرّر كلمة (الموت) ثلاث مرّات، وهو تكرار قائم على الاتفاق في المعنى، وقد اختار الشّاعر هذه الكلمة، وكررها عن غيرها لما لها من قوة في أداء المعنى، لأنّ كلمة الموت تؤثر في المتلقي، وتجعله أكثر استيعابا لما يقال وكذلك لأنّ فكرة الموت أكثر ما يؤرّق الإنسان الجاهلي، وخاصة إذا كان هذا الإنسان في موقف يكون الموت أقرب إليه من أي شيء آخر، وهذا ما كان عليه الشاعر **(عدي)** ضمن غياهيب السّجن؛ فالموت يترصد به من جميع الجوانب، ولا مفرا منه، وبالتالي أراد أن يجهر على ما يختلج في صدره، وقد أبرز من قوله أنّ الناس جمعاء، لن يسلم أحد منهم من الموت، ولو كان ذا شأن وغنى، وبقوله هذا يوصل رسالةً إلى الملك " **النعمان بن المنذر**" الذي كان ملكا ظالما في حكمه، ومتسرع في قراراته، والذّي يؤكد لنا هذا هو سجنه ل:(عدي) الذّي كان ساعده الأيمن.

- **تكرار الفعل:**

ومن نماذجته نذكر تكرار فعل الأمر في قوله: [39] (بحر الخفيف)

أَبْلِغَا عَامِرًا وَأَبْلِغْ أَخَاهُ أَنَّنِي مُوثَقٌ شَدِيْدٌ وِثَاقِيْ

فالفعل **(أبلغ)** تكرر مرتين، وهذا ما جعله يعطي نغما موسيقيا مميزا، وقد زاد هذا التّكرار في تأكيد المعنى وإيصاله إلى المتلقي؛ من خلال نغمات خاصة وجذابة فالشاعر بهذا أراد أن يبلّغ إخوته بأنه بالسجن ولا يستطيع فعل أي شيء من دونهم.

ومن نماذج تكرار الفعل كذلك نجد تكرار فعل المضارع في قوله: [40] (بحر الخفيف)

يَومَ لاَ يَنْفَعُ الرَّوَاغُ وَلاَ يَنْفَعُ إلاَّ المُشَيَّعُ النِّحْرِيْرُ

ففي البيتين كرّر الشّاعر الفعل المضارع **(ينفع)**، وهذا التكرار جاء ليعيد للأذهان مثيلة الكلمة الأولى وهذا ما زاد في جمالية الإيقاع للبيتين.

- **تكرار الأساليب:**

ومن نماذجها نذكر تكرار أسلوب النداء في قوله : [41] (بحر الطويل)

وَعَاذِلَةٍ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تَلُومُنِي فَلَمَّا غَلَتْ فِي اللَّوْمِ قُلْتُ لَهَا: اقْصِدِيْ
أَعَاذِلُ إِنَّ اللَّومَ فِيْ غَيْرِ كُنْهِهِ عَلَّيَ ثِنًى مِنْ غَيِّكِ المُتَرَدِّدِ
أَعَاذِلُ قَدْ أَطْنَبْتِ غَيْرَ مُصِيْبَـةٍ فَإِنْ كُنْتِ فِي غَيٍّ فَنَفْسَكَ فَارْشِدِيْ
أَعَاذِلُ إِنَّ الجَهْلَ مِنْ ذِلَّةِ الفَتَى وَإِنَّ المَنَايَا لِلْرِجَالِ بِمِرْصَدِ
أَعَاذِلُ مَنْ تُكْتَبْ لَهُ النَّارُ يَلْقَهَا كِفَاحًا وَمَنْ يُكْتَبْ لَهُ الفَوْزُ يَسْعَدِ
أَعَاذِلُ قَدْ لاَقَيْتُ مَا يَزَعُ الفَتَى وَطَابَقْتُ فِيْ الحِجْلَيْنِ مَشْيَ المُقَيَّدِ
أَعَاذِلُ مَا يُدْرِيْكَ إِلاَّ تَظَنُّـــنًا إِلَى سَاعَةٍ فِي اليَومِ أَوْ فِيْ ضُحَى الغَدِ

فالشاعر كرّر لفظ "أعاذل"، تكرارا عموديا في بداية كل بيت شعري، وهو نداء لإحدى العاذلات وأصل النداء "يا عاذلة" وقد جاءت مُرَخَمَة "أَعَاذِلُ" لتتناسب مع خفة موسيقى، صاغها الشاعر في شكل مواعظ وحكم ؛وهذا التكرار المتناسق أعطى للإيقاع لمسة جمالية خاصة، في بداية كل بيت.

ومما جاء في تكرار أسلوب الشرط قوله:[42] (بحر الطويل)

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَنْفَعْ بِوِدِّكَ أَهْلَهُ وَلَمْ تَنْكِ بِالبُؤْسَى عَدُوَّكَ فَابْعِدِ
إِذَا مَا امْرُؤٌ لَمْ يَرْجُ مِنْكَ هَوَادَةً فَلاَ تَرْجُهَا مِنْهُ وَلاَ حِفْظَ مَشْهَدِ
إِذَا أَنتَ فَاكَهتَ الرِّجَال فَلاَ تَلَعْ وَقُلْ مِثْلَمَا قَالُوا وَلَا تَتَزَنَّدِ
إِذَا أَنت طَالَبتَ الرِّجَالَ نَوالَـهُمْ فَعِفَّ وَلَا تَأْتِيْ بِجُهْدٍ فَتُنْكِدِ

فأداة الشرط " إذا" تكررت في بداية كل بيت، وهذا ما زاد في الجمال الموسيقي للأبيات، التّي احتوت على نصائح، وإرشادات صاغها الشّاعر في أسلوب شرط زادها جمالا جملة جواب الشرط في شطر البيت الثاني، التي زادت المعنى توكيدا وجمالا.

أما أسلوب الاستفهام فقد تكرر في قوله:[43] (بحر الخفيف)

أَيْنَ أَهْلُ الدِّيَارِ مِنْ قَومِ نُوحٍ ثُمَّ عَادٌ مِنْ بَعْدَهُمْ وَثَمُودُ
أَيْنَ آبَاؤُنَا وَأَيْنَ بَنُوهُمْ أَيْنَ آبَاؤُهُمْ وَأَيْنَ بَنُوهُمْ

وفي قوله :[44] (بحر الخفيف)

أَيْنَ أَيْنَ الفِرَارُ مِمَّا سَيَأْتِيْ لاَ أَرَى طَائِرًا نَجَا أَنْ يَطِيْرَا

فالاستفهام في الأبيات السّالفة الذكر جاء متمثلا في الأداة الاستفهامية: " أين"، والتي جاءت إمّا في بداية البيت الشعري، أو ثنايا البيت، وهذا ما أعطاها جمالا إيقاعيا، ففي البيت الثاني من النّموذج الأول، جاءت أداة الاستفهام مكررة أربع مرات، مرتين في صدر البيت، ومرتين في عجزه، ومما زاد في جمالية التّكرار هو؛ أنّ الفاصل بين أدوات الاستفهام هو اسم واحد فقط، وهذا ما جعل للإيقاع نغما مميّزا خاصّا به متولد من هذا التكرار المنتظم، أما في المثال الأخير من قول الشاعر، نجد أن الشاعر قد كرر أداة الاستفهام " أين" مرتين متواليتين في صدر البيت، وهذا ما يؤكّد التّكرار، ويجعله ذو نغم مميز، والاستفهام في جميع الأبيات المذكورة، صاحبه حزن عن مصير الإنسان، الذي ينسى الموت ويعيش في الدنيا وكأنّه مخلدا فيها.

وما يمكن أن نقوله من تكرار الكلمة سواء كان فِعْلاً، أو اسْمًا، أو أسْلُوبًا من الأساليب التكرارية، كان له إيقاعا مؤثرا في النص، ساهم في نسج خيوط القصيدة ورفع مستواها الحسي لأن: « التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى؛ ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه » [45].

- تكرار الجملة:

يعتبر تكرار الجملة من القيم الإيقاعية المهمّة، فله الفضل في إشاعة جوّ موسيقي جذّاب، داخل النص الشعري، ويأتي هذا التكرار على الأغلب، في بداية الكلام، ، أو في بداية النص الشعري، ومن ذلك ما قاله **(عدّي)** لزوجته عندما زارته في السجن ورأته على تلك الحال الميئوس منها:[46] (بحر الخفيف)

فَاذْهَبِيْ يَا أُمَيْمُ غَيْرَ بَعِيدٍ لَا يُوَّاتِيْ العِنَاقُ مَنْ فِي الوِثَاقِ

وَاذْهَبِيْ يَا أُمَيم إِنْ يَشَأْ اللَّـ ـهُ يُنَفِّسْ مِنْ أَزْمَ هَذَا الخِنَاقِ

فالشاعر كرر جملة " اذهبي يا أميم" المكوّنة من فعل أمر، وأداة نداء، ومنادى فهذا التنوع في الجملة بين الفعل، والأداة، والاسم، زاد الإيقاع وضوحا، خاصّة عندما طرأ التكرار عليها، فالشاعر أراد من البيتين أن ينّبه زوجته أنه لا جدوى من زيارته في السجن، ورأيته على الحال التي هو عليها، فمجيئها سيزيد من أرقه وحزنه.

ومن تكراره للجملة في البيت الشعري الواحد نذكر قوله:[47] (بحر المديد)

نَاشَدَتْنَا بِكِتَابِ اللهِ حُرْمَتُنَا وَلَمْ تَكُنْ بِكِتَابِ اللهِ تَرْتَفِعُ

فقد كرر (**عَدّي**) جملة :" كتاب الله" في البيت، فهو يُشِيْدُ بفضل كتاب الله عليه، وعلى أهله في ارتفاع مقامهم وحرمتهم وهذا يعكس الدين الذي كان يعتنقه الشّاعر، وهو دين المسيحيّة وقد أسهَم تكرار الجملة في البيت الشعري من زيادة جمال الإيقاع فيه.

الخاتمة:

وخلاصة القول أن **الإيقاع الثابت (الخارجي)**، كان متميزا وجد فعال في نسج خيوط النص الشعري العبّادي؛ فبالنسبة للوزن يتبين لنا أن "**عدي بن زيد** " أجاد في هذا الجانب، فنجده اعتمد في نظم أشعاره على البحور ذات الأوزان القصيرة (الرمل والخفيف) والتي تمتاز بالرقة والعذوبة، أما القافية فقد استعمل المتواترة التي جاءت مقيدة ومردوفة، فساعدت في إعطاء الوزن طاقة متجددة، وهذا بفضل الترنيمة الإيقاعية التي أحدثتها داخل الفضاء الشعري، أما **الإيقاع المتحول(الداخلي)** كان له مردودا وفاعلية على الإيقاع الشعري حيث أدى إلى انسجام أجزاء القصيدة. وقد لجأ الشاعر أيضا إلى استعمال التوازي فكان له حضور ملحّ في شعر "عدّي"، فأدى إلى انتظام وحدات الأبيات وبالتالي جاءت على نفس واحدة تبرز مدى براعة الشاعر في هذا الجانب، أما التّكرار بأنواعه فساهم في وسم النّص بالترجيع والمعاودة التّي هي جوهر الإيقاع، ومن هنا نستطيع الحكم بتفرد "**عدي بن زيد** " في الجانب الموسيقي وبفضل موسيقى شعره كان شاعر زمانه فصدق الذي قال عنه أنّه شاعرا مبتكرا.

هوامش:

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية مصر، ط2 1952م، ص15.

(2) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004، ص97.

(3) هو عدي بن زيد بن حماد بن زيد بن محروف شاعر جاهلي من تميم عاش في بلاط كسرى أبرويز وفي الحيرة حين ملكها النعمان بن المنذر، كان سياسيا وأديبا وشاعرا اشتهر بشعر الحكمة والخمريات، وكانت له مكانة مرموقة في بلاط كسرى وفي بلاط النعمان، هذا ماجعل الحساد يكيدون له المكايد إلى أن وقع بينه وبين النعمان وشاية أدت إلى سجنه وقتله، وقد وردت أخباره مبثوثة في أمهات الكتب ينظر: الأغاني، ومعجم الأدباء، والجمهرة.....

(4) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني،ج2، مطبعة التقدم، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص37.

(5) ينظر: عدي بن زيد العبادي الديوان، تح: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع والطبع، بغداد،(د.ط)، 1965م، ص18.

(6) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعر العرب،ج1، دار الفكر، ط2،م1970،ص134.

(7) عدي بن زيد العبادي الديوان، ص82،83.

(8) المرشد إلى فهم أشعار العرب، المرجع السابق، ص192.

(9) عدي بن زيد العبادي الديوان، ص122.

(10) راجحة عبد السادة سليمان: ملامح من سمات الحضارة في شعر عدي بن زيد العبادي، مجلة كلية الآداب، جامعة المستنصرية،ع101، ص94.

(11) . عدي بن زيد العبادي الديوان،ص186.

(12) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983م، ص172.

(13) المرجع نفسه، ص160.

(14) أبو يعقوب بن يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص688.

(15) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 146.

(16) عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير،عالم المعرفة،بيروت، ط2،1407هـ/1986م ، ص62.

(17) عدي بن زيد العبادي الديوان، ص157.

(18) ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، 275.

[19] كمال بشر :علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)،2000م،ص407.

[20] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص135.

[21] فاطمة زايدي: الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم دراسته في ديوان الأرق، دراسة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة،(إشراف عز الدين صحراوي)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر ، 2012–2013م،ص 288.

[22] وهاب داودي : البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر ، ع10، 2014، ص311.

[23] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص97.

[24] المصدر نفسه، ص122.

[25] المصدر نفسه، ص180.

[26] المصدر نفسه، ص49.

[27] المصدر نفسه، ص119.

[28] ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج2، دار النهضة للطباعة والنشر ، مصر ،(د.ط)،(د.ت)، ص345.

[29] فاطمة زايدي: الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم دراسة في ديوان الأرق،ص279–280.

[30] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص166.

[31] المصدر نفسه، ص102.

[32] المصدر نفسه، ص45.

[33] المصدر نفسه، ص93.

[34] المصدر نفسه، ص55.

[35] محمد مقداد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ناشرون ومؤرخون، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص174.

[36] فرحان علي القضاة:القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني،الأردن،ع58،ربيع الأول 1420–1421هـ/كانون الثاني–حزيران 2000م،ص133.

[37] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص51.

[38] المصدر نفسه، ص65.

[39] المصدر نفسه، ص151.

[40] المصدر نفسه، ص90.

(41) المصدر نفسه، ص102،103.

(42) المصدر نفسه، ص105.

(43) المصدر نفسه، ص122.

(44) المصدر نفسه، ص65.

(45) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3،1967م، ص 242.

(46) عدي بن زيد العبادي الديوان، ص151.

(47) المصدر نفسه، ص147.

توجُّهات مفهوم الحِجاج في التُّراث البلاغي العربي

The orientations of concept of Argumentation in the Arab Rhetorical Heritage

أ.مبروك صيشي.

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1.

البريد الإلكتروني: mabrouk.sichi@umc.edu.dz

تاريخ الإرسال:2018/01/07	تاريخ المراجعة:2018/01/07	تاريخ القبول:2018/03/09



بُنيت البلاغة عند قدماء العرب على مسألة الإعجاز، جاعلة منه أعلى مراتبها، يشمل أعلى درجات الإقناع، فهي تبغي الوصول للقرب منه، لحمل السَّامع على تغيير موقفه ومُعتقده. وهو مفهوم يرتبط مباشرة بقوَّة الإقناع والحِجاج. لذلك سعينا في هذا المقال الكشف عن بعض توجُّهات مفهوم البلاغة، وربطها بمفهوم الحِجاج في التُّراث البلاغي العربي، الَّذي يتنازعه ثلاثة توجُّهات رئيسيَّة، من خلال أعلام البلاغة، ممثَّلين في: التوجُّه البلاغي الخَطابي لدى الجاحظ، والتَّوجُّه البلاغي البياني، ويمثُّله ابن وهب، والتَّوجُّه البلاغي المنطقي لدى السكَّاكي.

الكلمات المفتاحيَّة:

الحِجاج، البلاغة العربيَّة، الخَطابة، التَّوجُّه الخَطابي، التَّوجُّه البياني، التَّوجَّه المنطقي.

Abstract

The Arabic rhetoric was based on the notion of the miracle, making of the highest rank which comprised the ultimate degree of persuasion. It intends to be closed to him so as he might change his mind and his beliefs. It is a notion linked directly with the power of convincing and argumentation. In this article we attempt to shed light on some aspects of the notion of rhetoric and the way it related to the notion of argumentation and persuasion in the Arabic rhetoric heritage which engendered three main rhetoric leading trends: the rhetorical discourse of Al-Jahid, rhetorical eloquence of Ibn Wahb, and the logical rhetoric of Sekkaki.

مقدّمة:

الحِجاجُ مُصطلحٌ قديمٌ يضرب بجذوره في أقدم الحضارات، وهو ما يفسِّر حضوره في المعاجم والقواميس قديمها وحديثها، وبمعاني تأخذ أشكالاً مختلفة. فمادَّة حَجَجَ في المعاجم العربيَّة، جاءت تصريفاتها بمعاني متنوِّعة، أبرزها: القصد والقدوم، شعيرة الحجِّ، الغَلَبة والظُّهور بالحُجَجِ، الجدال والتَّخاصم، البُرهان والحُجَّة[1].

وفي القواميس الغربيَّة الحديثة، نجد كلمة: "argument" تحمل معاني مُتقاربة، لا تخرج في مُجملها عن مجال الحِجاج بمعناه الاصطلاحي. ففي اللُّغة الفرنسيَّة مثلاً، تشير إلى عدَّة معانٍ، أبرزها حسب قاموس روبير "le Robert"، ما يلي[2]:

- القيام باستعمال الحُجَج.
- مجموعة من الحُجَج الَّتي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.
- وهو كذلك فنُّ استعمال الحُجج أو الاعتراض بها في مناقشة مُعيَّنة.
- الدِّفاع عن اعتراض بواسطة حُجَج.

أمَّا من النَّاحية الاصطلاحيَّة، فقد ارتبط مفهوم الحِجاج بمفهوم البلاغة، والَّتي كما يعتقد كثير من الباحثين، لها «مفهوم تاريخي يتغيَّر بحسب الثَّقافات والحقب: فمفهومها عند الجاحظ وابن سنان الخفَّاجي مثلاً بعيد كلَّ البعد عن مفهومها عند عبد القاهر الجرجاني والسكَّاكي، ومفهومها عند كلّ هؤلاء (أي إلى حدود القرن السَّادس الهجري) بعيد عن مفهومها عند الصَّلاح الصَّفدي وابن حجَّة، وغيرهم من بلاغيي العصور المتأخِّرة»[3]، وهذه المفاهيم كلّها تختلف عن مفهوم البلاغة في سياقها الغربي، لذا أبقى الكثير من الباحثين العرب على مصطلح "ريطوريقا" (مُعرَّبة)، واستعمل آخرون "الخطابة"، كنوع من الفصل بين البلاغتين العربيّة والغربيّة، وتجنُّب الخلط، لما بينهما من تباين في النَّشأة والمرجعيَّة والمفهوم.

البلاغة اليونانيَّة (الخَطابة):

أدت البلاغة اليونانيَّة القديمة دوراً بارزاً في التَّأسيس والتَّنظير لبناء الخِطاب الحِجاجيّ، الَّذي كان له أثرٌ فعَّال في الحياة الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة بالخصوص (المحافل العامَّة والقضاء والحُكم)، كما أنَّه تأثَّر بها نشأةً وتطوُّراً، فالتَّغيُّرات المُتلاحقة في البيئة اليونانيَّة فرضت تطوير الفكر اليوناني برُمَّته. وقد برز في هذه المراحل

أسماء لفلاسفة كبار، من أمثال: كوراكس وسقراط وأفلاطون وأرسطو، الَّذين ربطوا الحِجاج، بالجدل والخَطابة وما تشعَّب عنهما، فعَرف اصطلاح الحِجاج بذلك أيضاً عدَّة توجُّهات، تراوحت بين السُّفسطائيَّة والفلسفة المثاليَّة والخَطابيَّة، وإن اشتركت كلُّها في معنى الإقناع والتَّأثير على المُتلقِّي، كما أنَّها تتبني أساساً، على العرض والتَّعليل.

فإذا كانت البلاغة (الخطابة) عند قدماء الغرب قد نشأت «فلسفيّة منطقيّة، تحاول تصنيف الأقاويل بحسب قدرتها على قول الحقيقة وإنتاج المعنى الفرد الّذي لا يمكن أن يقوم ما يناقضه، والقضايا الّتي تترتّب فيها النّتائج عن المقدّمات بصفة مُحكمة»[4]، بهدف بلوغ إقناع المخاطَب، لحمله على تغيير موقفه ومعتقده؛ فكيف كان أمرها عند البلاغيِّين العرب القدماء؟

البلاغة عند العرب:

مرَّت البلاغة العربيَّة خلال نشأتها وتطوُّرها بمراحل، بدأت فيها على شكل مباحث مُدمجة في كتب اللُّغة والتَّفسير، وهي مرحلة بلاغة الرَّصد؛ لكونها ترصد المُلاحظات وتجمعها وتُسمِّيها دون اهتمام بنسق تنظيري، وتمَّ فيها تقنين اللُّغة والفكر العربي[5]، ثمَّ البناء والتَّفسير في مرحلة ثانية، وهي الَّتي تحدَّد فيها السُّؤال البلاغي، وأصبح صريحاً قائم الذَّات، فاتَّضحت حدود هذا الفن/العلم وبانت معالمه[6]. فلمَّا كان علم الصَّرف قد وُضع للنَّظر في أبنية الألفاظ، ووُضع علم النَّحو للنَّظر في إعراب ما تركَّب منها، وُضع "البيان" للنَّظر في أمر هذا التَّركيب[7]. وعموماً نجد أنَّ البلاغة عند قدماء العرب قد بُنيت على مسألة الإعجاز، جاعلة منه أعلى مراتبها، يشمل أعلى درجات الإقناع، فهي تبغي الوصول للقرب منه، لحمل السَّامع على تغيير موقفه ومعتقده، بالتَّالي فالحِجاج عند قدماء العرب يمثِّل أحد مراتب البلاغة وليس أعلاها، فإعجاز القرآن الكريم لا يتعلَّق بقدرته على الإقناع فحسب. ولذلك نجد أنَّ الحِجاج في البلاغة العربيَّة، لم يأخذ ذلك الشَّكل التَّنظيري الَّذي عُرف في الخطابة اليونانيَّة، أو لنقل أنَّه لم يتَّخذ شكلاً مُستقلاً بمباحثه، وإن اعتبره البعض جزءاً لا يتجزَّأ من الأساليب البلاغيَّة الَّتي حفلت بها مدوَّنات التُّراث.

اتّخذ مفهوم البلاغة عند العرب القدماء توجُّهات مُختلفة، مُتغيِّرة تاريخياً، ومُجانبة لمفهومها عند قدماء الغرب، رغم اطّلاعهم على مضمونها وحيثياتها. مُبرِّر ذلك أنّهم ربطوا هذه المفاهيم بمَأْتى الإعجاز، فمنهم من رَبطه باللّفظ والمعنى، ومنهم من جعله في حسن الاختيار والنّظم، ومنهم من ربطه بالمُتكلِّم، وآخرون بالمستمع، ومنه نجد أنّ الجاحظ (255هـ)، وبعد أن يعدِّدَ تعريف البلاغة كما جاءت عند الأمم الأخرى، والّتي يمكن حصرها وفق الجدول التّالي[8]:

البلاغة عند	مفهومها
الفارسي	معرفة الفصل من الوصل.
اليوناني	تصحيح الأقسام، واختيار الكلام.
الرُّومي	حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة.
الهندي	وضوح الدَّلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة. جماع البلاغة البصر بالحُجَّة، والمعرفة بمواضع الفرصة.

يختار تعريفاً أشمل، فيقول: «جِماع البلاغة التماس حُسنِ الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلّة الخُرَقِ بما التَبَس من المعاني أو غَمُض، وبما شرد عليك من اللّفظ أو تعذّر»[9]. وكأنّه يربطها بمسألة اللّفظ والمعنى الّتي شغلت عصره، فيضع مكمن قوّتها في اختيار اللّفظ المناسب للمعنى المقصود، ثمّ حُسن تموْقُعِه في التّركيب مع استعماله في الوقت المُناسب له، ليكون أثره أوقع حُجّة.

ويَجْمَع ابن وهب الكاتب (335هـ)، ما تفرّق عند الجاحظ من مفاهيم للبلاغة، فيَحُدُّها بـ: «القَوْل المُحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، وحُسن النّظام، وفصاحة اللّسان»[10].

أمّا أبو هلال العسكري (ت395هـ) فيُعرِّفُها، بقوله: «كُلُّ ما تُبلِغُ به المَعنى قلبَ السّامعِ فتُمكِّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صورةٍ مقبولةٍ ومعرضٍ حسنٍ»[11]. فمَكْمَن البلاغة عنده في قُدرة المتكلّم على تمكين السّامع من المعنى الّذي في نفسه ـ المتكلّم ـ

بوضوح الدَّلالة، وانتهاز الفُرْصة، وقَرْع الحُجَّة، وقليل من كثير، مع وجوب المظهر والشَّكل الحَسَن للكلام[12]. فالاختلاف الَّذي يظهر مع سابقه يكمُن في تركيزه في تحديد البلاغة على السَّامع لا المتكلِّم بحمله على الإذعان وتغيير اعتقاده.

كما يربطها السكَّاكي (626هـ) أيضاً بالمتكلِّم، فيقول: «هي بلوغُ المتكلِّمِ في تَأديَة المعاني حداً له اختصاصٍ، بتَوَفِّيه خواصَّ التَّراكيب حقَّها وإيراد أنواع التَّشابُهِ والمَجازِ والكِنايةِ على وجهِها»[13]. ثمَّ يُبيِّن أنّ للبلاغة طرفان: أعلى وأسفل، فما دون الأسفل أصوات الحيوانات، وحَدُّ الأعلى الإعجاز، والبلاغة تَصبو الاقتراب منه. فالبلاغة عنده دَرجات ومراتِب، غايتها البحث في مَأْتى الإعجاز، وهو الأصل الَّذي قامت عليه البلاغة العربيَّة.

وقَريبٌ من ذلك أَيضاً عرَّفها القَزْويني (739هـ)، بقوله: «البلاغةُ في الكلامِ مُطابقَتِه لمُقتضى الحالِ مع فصاحتِهِ»[14]، فالبلاغةُ راجعةٌ إلى اللَّفظِ باعتبارِ إفادته المعنى بالتَّركيب.

وبالتَّمعُّن في هذه النَّماذج من التَّصوُّرات العربيَّة التُّراثيَّة للبلاغة، أمكن لنا القول بأنَّهم يجمعون على أنَّ مفهوم بلاغة القول (الخطاب) تتنزَّل منزلتين، يُمثِّل الأولى البلوغ المعنوي بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، والثَّاني لفظي شكلي، بحُسن اختيار الألفاظ المُناسبة، وتموقعها الجيِّد عند التَّأليف بينها لضمان فصاحته، ونفاذ معانيها إلى عقل وقلب السَّامع، وبذلك يتحقَّق الإقناع والحِجاج.

ومن مقتضى ذلك أيضاً أنَّ السُّكوت لا يسمَّى بلاغةً إلَّا تجوُّزاً، فالغرض الأوَّل من الكلام هو الإبانة عمَّا في النَّفس، للتَّأثير في المُستمع بتغيير اعتقاده وتوجيهه نحو إتِّباع الحقّ وتجنُّب الباطل، ولذلك كان السُّكوت أولى عندما يكون الكلام عارٍ من الخير، أو جالباً للشرِّ كما يقول العسكري؛ ولا يكون ذلك إلَّا: في حالة لا يَنْجَع فيها القوْل ولا يَنْجَع فيها إقامة الحُجَج، أو عند جاهل لا يفهم الخِطاب، أو عند وضِيعٍ لا يَرْهب الجواب، أو عند ظالم سَليطٍ يَحكم بالهَوى، ولا يَرْتَدِع بكلمة التَّقوى[15].

كما جاء عند الجاحظ أيضاً أنَّ الصَّمتَ من السَّلامة، فسياسة البلاغة أشدُّ من البلاغة، كما أنَّ التَّوقِّي من الدَّواء أشدُّ من الدَّواء، لذا وَجب التَّبيُّن والتَّثبُّت، والتَّحرُّز

من زَلَلِ الكلام، ومن زَلَلِ الرَّأي، ومن الرَّأي الدُّبري الَّذي يَعْرِضُ من الصَّواب بعد مُضِيِّ الرَّأي الأوَّل وفَوْت استدراكه، وسبيل ذلك كُلِّه التَّحلُّم والتَّعلُّم[16].

وممَّا سبق أمكن القول أنَّ البلاغة بمفهومها العربي، علم يبحث في البيان والمعاني، الَّتي تؤسِّس لبناء الخِطاب المُقنع، المُؤثِّر في السَّامع، وذلك هو الأساس الَّذي يقوم عليه الحِجاج، الَّذي يهدف للتَّأثير في السَّامع بغرض إقناعه. وإذا كان علماء الأصول قد حصروا الحِجاج ـ الَّذي جاء عندهم بمعنى الجدل ـ في المسائل العلميَّة، وخصُّوها بفِئَة العُلماء، فالبلاغة وسَّعت الدَّائرة لتشمل جميع أصناف الخِطاب، لذا يأتي الجاحظ في بيانه بنماذج عدَّة من الخُطب العربيَّة الموجَّهة لعامَّة النَّاس، والمدعَّمة بالطَّبع بشواهد من الشِّعر والقرآن والأمثال والحِكَم المأثورة، والرَّأيُ فيها موجَّه نحو الدَّعوة للخير والحثِّ على التَّقوى.

وبذلك تكون البلاغة العربيَّة قائمة على مفهوم الحمل؛ باعتقاد السَّامع مُراد المتكلِّم، وهو مفهوم يرتبط مباشرة بقوَّة الإقناع والحِجاج (الأصل الَّذي بُنيَت عليه نظريَّة الحِجاج)، ما يوجب أن يكون هناك شروط لكي يستحقَّ الكلام حمله على وجه ما[17]:

أ ـ حُسن اختيار الألفاظ والتَّأليف بينها؛

ب ـ ينبغي أن يكون النُّطق به مقصوداً؛

ج ـ أن يُقصد به مخاطبة السّامع؛

د ـ أن يكون السَّامع عاقلاً، وقادراً على فهمه.

فإذا اعتبرنا أنَّ الحِجاج خطابة بالمفهوم الأرسطي، أو هو العصب الأساس لعمليَّة الخطابة، كوسيلة إفهاميَّة إقناعيَّة لا كلون أو نوع من أنواع التَّعبير والخِطاب[18]. فإنَّ البلاغة العربيَّة في عمومها، يُمكن عدُّها بُعداً أسلوبياً في الخطابة، أو لنقل بلاغة الخطاب، والَّذي يجب أن تبرُزَ فيه قُوَّة المعاني والألفاظ، وقُوَّة الحُجَّة والبُرهان، وقُوَّة العقل الخصيب، كما أنَّ لجمال هذا الأسلوب ووضوحه، شأن كبير في تأثيره، ووصوله إلى قرارة النُّفوس، فالأسلوب الخطابي، يتميَّز بـ: التِّكرار واستعمال المُترادفات وضرب الأمثال، واختيار الكلمات الجَزلة ذات الرَّنين. ويحسن فيه أن تتعاقب ضروب التَّعبير من إخبار، إلى استفهام، إلى تعجُّب، إلى استنكار، وأن تكون مواطن الوقف كافية

شافية، ثمَّ واضحة قويَّة[19]، ليتحقَّق بذلك ما يُسمَّى بالتَّأليف الهادف، باعتباره آلية من آليات الإبانة والإقناع والحِجاج.

وبالبحث في مفهوم الحِجاج وملامحه ومظاهره في التُّراث البلاغي العربي، سنجد أنَّه ارتبط بعلمي البيان والمعاني، أين تنازعه فيهما ثلاثة توجُّهات رئيسيَّة[20]، مُرتبطة بأعلام البلاغة والبيان، مُمثَّلين في الجاحظ (توجُّه بلاغي خطابي) من خلال البيان والتَّبيين، ابن وهب (توجُّه بلاغي بياني) من خلال البرهان في وجوه البيان، السكَّاكي (توجُّه بلاغي منطقي) من خلال مفتاح العلوم. ويأتي تفصيل ذلك كما يلي:

التَّوجُّه البلاغي الخطابي لدى الجاحظ:

يُعتبر الجاحظ ممثِّل المدرسة العقليَّة في البلاغة العربيَّة، مُعتزلي التَّوجُّه، تتلمذ على النظَّام (231هـ) شيخ المعتزلة. والعقل هو الوسيلة الأولى للمعرفة عندهم، وهذا ما يشير إليه الجاحظ بقوله: «فلا تذهب إلى ما تريك العين، واذهب إلى ما يريك العقل، وللأمور **حكمان:** حكم ظاهر للحواس، وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحُجَّة»[21]، وهو ما كان له بالغ الأثر في تنظيرات الجاحظ البيانيَّة الخطابيَّة، فالعقل مُقدَّم على غيره عند الفصل في الاختلاف والاشتباه، وحُججه هي الَّتي تحدُّ الأحكام وتضبطها، والَّتي منها أدوات البيان عنده؛ وتشمل كُلَّ ما دلَّ على المعنى من لفظٍ وغير لفظٍ، وعدَّها في: **اللَّفظ**، ثُمَّ **الإشارة**، ثُمَّ **العقد**، ثُمَّ **الخطُّ**، ثُمَّ **النُّصبة**[22]، فبدأ بما هو محسوس ملموس، لينتهي إلى ما يوجبُ التَّدبُّر وإعمال العقل لإدراكه، لأنَّها تقوم مقام جميع أصناف الحُجج، ولا تقصر دلالاتها عنها.

وبلاغة الخطاب قائمة على البيان، الَّذي سعى الجاحظ إلى تحديد معالمه في "البيان والتَّبْيِين"، أين يتقاسمه فيه مفهومان وظيفيان، كما يبيِّن ذلك محمَّد العمري[23]:

المفهوم الأوَّل، البيان معرفة: ويَتمثَّل الوظيفة الفهميَّة، وهي الوظيفة الكامنة المتحكِّمة في مقدِّمة الكتاب؛ أين تناول مفهوم وأهمِّية البيان، وهو عنده: «اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشف لَكَ قِناعَ المعنى، وهتَكَ الحِجاب دون الضمير، حتَّى يُفضِيَ السَّامعُ إلى حقيقته، ويَهجُم على محصولِهِ كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أيِّ جنس كان الدَّليل؛ لأنَّ مَدار الأمر والغاية الَّتي إليها يجري القائل والسَّامع، إنَّما هو الفَهمُ والإفهام؛

فبأيِّ شيءٍ بلغْتَ الإفهامَ وأوضَحْت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[24]. فقرن بين البيان وفصاحة الكلام للخطيب الَّذي يجب عليه الدُّربة للاعتياد عليهما، فهُما غاية الإفصاح بالحُجَّة، والمبالغة في وضوح الدَّلالة، وضرب لذلك أمثلة من القرآن والشِّعر، ثُمَّ بيَّن عيوب الخُطْبة الَّتي تحيد بها عن الغاية بحَمْل المُخاطَب على الاقتناع، فاقدة بذلك لبيانها وإفصاحها، ومن ذلك يذكر التَّكلُّف والتَّشديق في الكلام والتَّقعُّر فيه والتَّعقيب، وذمَّ سلاطة اللِّسان عند المُنازَعة وسقطات الخطل عند إطالة الخُطبة، وغير ذلك ممَّا يُسبِّب اختلال الحُجَّة وفُقدان أثرها[25].

والخطابة عند الجاحظ بحاجة إلى «تَميُّز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصَّنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن»[26]، فبذلك تُزيِّن المعاني فتُستمال القلوب وتُثنى الأعناق، وتُيسَّر سُبل الحِجاج، وتجد الحُجج طريقها للسَّامع، الَّذي لا يجد إلَّا الإذعان والاقتناع لما سمع، فيكون البيان آلة الحِجاج الَّتي يجب أن تُبنى عليها الخُطبة.

والمفهوم الثَّاني، البيان إقناع: ويتمثَّل الوظيفة الإقناعيَّة، وهي الوظيفة الصَّريحة المبثوثة في ثنايا الكتاب، فعند حديثه عن البلاغة يُؤكِّد على آلتها الَّتي تتوسَّل الحِجاج والإقناع، وتعتمد على ثلاثة أركان:

- الخطيب وهيأته، ويُقابل الإيتوس في البلاغة اليونانيَّة.
- والخِطاب وكيفيَّته، ويُقابل اللُّوغوس في البلاغة اليونانيَّة.
- وجمهور النَّاس واستعداداتهم، ويُقابل الباتوس في البلاغة اليونانيَّة.

يقوم إذن مفهوم البيان عند الجاحظ على وظيفتين أساسيَّتين، هما: الإفهام والإقناع، ويتجلَّى من خلالهما البعد الحِجاجيّ، الَّذي يتطلَّب وجود طرفين (مُخاطِب ومُخاطَب)، يتمُّ التَّواصل بينهما عن طريق الكلام (الخطاب).

ويصنِّف المُتلقِّين على قسمين، الجمهور الأعمُّ، والعالم الحكيم؛ أمَّا حال الجمهور فَتجدُهم يُعطون الكلام التَّعظيم والتَّفضيل، والإكبار والتَّبجيل على قدر حال الخَطيب في نفسه وموقعه في قلبه، فتراه يميل إلى الغريب القليل، النَّادر الشَّاذ، وكُلَّ ما كان في مُلك غيرهم، لذلك زهد الجيران في عالِمهم والأصحاب من صاحبهم، يتركون الأعمَّ نفعاً

وأكثر في وجوه العلم تصرُّفاً. أمَّا العالم الحكيم فتجده مُعتدل الأخلاط عَليم، قويُّ المنَّة وثيق العُقدة، لا يميل مع ما يَستَميل الجمهور الأعظم والسَّواد الأكبر، فهو العارف بحقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور[27].

ثمَّ يُعدِّد خصال هيأة الخَطيب الَّتي لها تأثير في السَّامع، فيُعدِّد صفاته من رباطة الجأش وسكون الجوارح وقِلَّة اللَّحظ، ومراعاة حال المُستمعين وطبقاتهم، فالكلام على قدر منزلة السَّامع وطاقته على الفهم؛ لذا وجب تخيُّر الألفاظ وتنقيحها وتصفيتها وتهذيبها، وتدقيق المعاني. ولبلوغ كلِّ ذلك وجب التَّعلُّم على يد حكيم، نظر في صناعة المنطق على جهة الصِّناعة والمُبالغة، لا على جهة الاعتراض والتَّصفُّح والاستطراف والتَّظرُّف، فيكون قد تعوَّد على حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ[28].

كما يتعرَّض الجاحظ لذكر منازل الخُطب ودرجاتها في الجودة، فمنها الطِّوال ومنها القصار، ولكلٍ مكان يليق به وموضع يَحسُن فيه، ويجب أن تُستَفتَح الخُطبة بالتَّحميد والتَّمجيد، وإلَّا فهي بتراء، كما أنَّه من عادة العرب البَدءَ بعد ذلك، بقولهم: أمَّا بَعدُ، ويجب أن تُوشَّح بالقُرآن والصَّلاة على النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم، وإلَّا فهي الشَّوهاء، ومع ذلك كُلِّه الجَهرُ بالقَوْل وتَرفيع الصَّوت بها[29].

تُبنى الخُطبة عند الجاحظ بعناصر حِجاجيَّة، أبرزُها القرآن الكريم كما بيَّنَّا، فهو الحُجَّة البالغة الَّتي تعلو فوق كلِّ الحُجَج، كما يرى أنَّ الشَّاهد عُنصر حِجاجي مُرادف للحُجَّة والدَّليل والبرهان. فلمفهوم الشِّعر عنده دلالة بيانيَّة وبلاغيَّة، وكذلك له حمولة عقليَّة ومعنويَّة. إذ به يحصل التَّصديق والاستدلال والخبر والبرهنة، فالشَّاهد عند الجاحظ دعامة لإرساء الحقائق وصرح العلم. لذا كان إدراج مفهوم الحُجَّة بمعنى الشَّاهد والاستدلال والبرهان، جعلها تُذكر بمعنى واحد ضمن البلاغة الإقناعيَّة، ولا تُميِّز بينها تمييزاً دلالياً أو وظيفياً[30].

حضيَ الحِجاج عند الجاحظ إذن في "البيان والتَّبيين" بقسط وافر من التَّنظير، عند حديثه عن الخطابة أو البلاغة الإقناعيَّة، مبيِّناً فيها شروط الخُطبة وأركانها، موضِّحاً العناصر الحِجاجيَّة الضَّروريَّة، مُميِّزا بين أنواع الخُطب من حيث الطُّول (طوال، قصار)، ومن حيث الجودة، مستدِّلاً لذلك بآراء كبار فصحاء العرب وخطباءهم

وحكمائهم. مُدرجاً نماذج مُتعدِّدة للخُطب العربيَّة المشهورة، مُعلِّقاً عليها ومحلِّلا تارة، مُبيِّناً صُوَر وأشكال البيان فيها، فهي الَّتي شكَّلت وسيلة من وسائل التَّأثير ونشر الدَّعوة، أو تركيز السُّلطة أو الانتصار للمذهب. وهي صناعة لها أصولها وضوابطها، ومن هذا المنطلق سعى الجاحظ إلى الوقوف على هذه الأصول ومن ثمّ تقنينها.

التَّوجُّه البلاغي البياني عند ابن وهب:

يتقاطع ابن وهب مع توجُّه الجاحظ، في تقديم إعمال العقل والفكر، واعتباره حُجَّة الله على خلقه، والدَّليل لهم إلى معرفته، وهو منطلق الحِجاج والاحتجاج. إلَّا أنَّ الجاحظ ركَّز في بيانه على الحِجاج في جانبه الخَطابي، في حين ربط ابن وهب الحِجاج بوجوه البيان.

لذا نجد ابن وهب، وقبل تفصيله وُجوه البيان كما يراها، يُبيِّن أهمَّية العقل وإعماله عند الإنسان، فبالعقل فرَّق بين الخير والشرّ، وبين النَّفع والضرّ، وأدرك به علم ما غاب عنه وبعُد منه. ولِلَّه على عباده حُجَّتين: حُجَّة ظاهرة هي الرُّسل، وحُجَّة باطنة هي العقل، وهو صنفان: موهوب وهو الأصل، ومكسوب وهو الفرع. والأشياء بأصولها، فإذا صَلُحت صَلُح الفرع، وإذا فسدت فسد الفرع. لذلك لم يُخاطَب إلَّا من صحَّ عقله، واعتدل تمييزه، فدليل العقل الفكر، وبالفكر والاعتبار يُتَّقي الزَّلل والعُثار[31].

فالمنطق والبيان صادر عن العقل، ولمَّا كان للعقل ظاهر وباطن، فكذلك البيان وهو فرع عنه، له دلالات ظاهرة دالَّة على المعاني، وهي عند الجاحظ: اللَّفظ والإشارة والعقد والخطُّ والنُّصبة، وأخرى باطنة تقوم مقامها.

وعليه يضع ابن وهب البيان على أربعة أوجه، تظهر فيها ملامح عدَّة للحِجاج وبناءه، يمكن تحديد أبرزها كما يلي:

البيان الأوَّل: بيان الاعتبار؛ فالأشياء تُبيِّن بذواتها، وإن لم تُبيِّن بلُغاتها، وتُعبِّر بمعانيها لمن اعتبر، وبعض معانيها ظاهر ليس بحاجة لإعمال الفكر، فيُدرَك بالإحساس كاستشعار برودة الأجسام أو سخونتها، وتمييز الأصوات المختلفة أو غيرها، كما يمكن أن يُدرَك بالنَّظر العقلي، كتبيُّن أنَّ الزَّوج خلاف الفرد. وبعضه باطن محتاج

إلى أن يُستدلَّ عليه بضروب الاستدلال، والمتمثِّلة في: القياس، أو الوقوف على أحكامها من جهة الخبر[32].

وإذا كان الحِجاج ينبني على مُقدِّمات تنتهي بنتائج، فإنَّ القياس عنده بمثابة نتيجة لقول تقدَّم، ويشمل كلٌّ من التَّمثيل والتَّشبيه، وهو يختلف هنا مع المناطقة الَّذين يرون وجوب وجود مقدِّمتين فأكثر حتَّى يتمّ القياس، ويرى أنَّ ذلك من لغة العرب، مثل قولنا[33]: إذا كان الحيّ حسَّاساً مُتحرِّكاً (مُقدِّمة) ⟵ الإنسان حي (نتيجة).

والنَّتائج عنده ثلاث[34]؛ **برهان** صادر عن قول مُسلَّم في العقل لا خلاف فيه، مثل قولنا: الزَّوج مُركَّب من عددين متساويين، فالأربعة أزواج. والثَّانية **إقناع** صادر عن قول مشهور مُختلف فيه، وصحَّة النَّتيجة في هذه الحالة تأتي بالاحتجاج لمُقدِّمتها، وذلك مثل قولنا: إذا كان حقٌّ الباري واجباً علينا، فقد وجب حقٌّ الوالد أيضاً، فيجب إقناع المُخاطَب أوَّلاً بصدق المُقدِّمة حتَّى تصحّ عنده النَّتيجة. والثَّالثة **المُغالطة** وهي الَّتي تصدر عن قول كاذب. والخبر الَّذي هو نتاج قياس سابق، وأصبح من المسلَّمات الَّتي تُفيد العلم وتُزيل الشكَّ. وما يمكن قوله في هذا النَّوع من البيان، أنَّ المقصود منه تأثير الكائنات (الجامدة والحيَّة) ومشاهد الطَّبيعة على قلب الإنسان وعقله، فتُعدِّل من اعتقاداته أو تُثبِّتها، وتلك حُجج ظاهرة، وأخرى باطنة تُستنبط بالقياس والخبر.

البيان الثَّاني: بيان الاعتقاد؛ وهو نتيجة البيان الأوَّل، ويحصُلُ في القلب عند إعمال الفكر واللُّبّ. فما ثُبِّت من معاني أضحت من الاعتقاد، وله ثلاثة أضرب[35]:

أ ــ حقٌّ لا شبهة فيه: وهو علم اليقين الَّذي يظهر عن مقدِّمات قطعيَّة، أو مقدِّمات ظاهرة في العقل، أو عن مقدِّمات خُلُقيَّة مسلَّم بها عند الجميع، أو سُمع من الأنبياء والأئمّة[36]، ويَعُدُّ هذا الضَّرب من الاعتقاد موجب للعلم لا يُشَكُّ فيه.

ب ــ علم مشتبه فيه: يحتاج إلى تقوية وتثبُّت بإقامة الحُجَّة على صحَّته، والاستدلال عليه بحُجَّة إقناع لا برهان، وهي موجبة للعمل على من صحَّت عنده، ولا توجب العلم بحقيقة الأشياء.

ج ــ باطل لا شكَّ فيه: وهو ما ظهر عن مقدِّمات كاذبة، مُخالفة للطَّبيعة مضادَّة للعقل. ويمثِّل لذلك باعتقاد السُّفسطائيِّين، أنَّه: "لا حقيقة لشيءٍ من الأشياء، وأنَّ

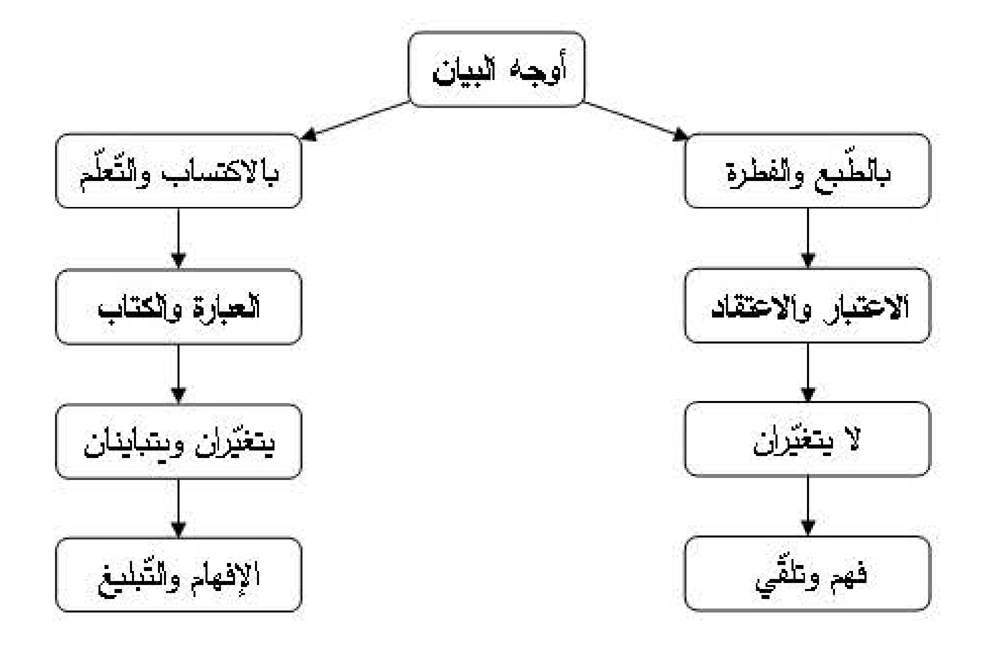
الأمور كلّها بالظنّ والحسبان"، ويَرُدُّ ذلك بقوله أنّ "اعتقادهم حقيقة ما يقولونه دليل على أنّ للأشياء حقائق في أنفسها" مبطل لدعواهم.

ووجه الحِجاج في هذا النّوع من البيان يكمن في الضّرب الثّاني منه، لأنّ الأوّل قطعيّ الثّبوت لا يحتاج لدليل، والثّالث باطل لا يصحُّ الاحتجاج له، إلّا بحُجج كاذبة تضادّ العقل. فالتّحاجّ إنّما يجب لتقوية الضّرب الثّاني "علم مشتبه فيه"، وحُججه تكون من قبيل حُجج الاقناع لا البرهان، بمعنى أنّها غير مُلزمة إلّا لمن صحّت عنده.

البيان الثّالث: بيان العبارة؛ وهو البيان بالقول (النّطق باللّسان)، فبيان الاعتقاد يقرّ في قلب صاحبه، وباللّسان يُفصَحُ عنه، فهو أعمّ وأنفع لاشتراك الإنسان فيه مع غيره، ويختلف باختلاف اللّغات، ومنه ظاهر، ومنه باطن محتاج إلى التّفسير والتّحاجّ، ويُتوصّل إليه بـ: القياس والنّظر والاستدلال والخبر[37].

البيان الرّابع: بيان الكتاب؛ الذي يبلغ من بَعُد وغاب، فاللّسان مقصور على الشّاهد زماناً ومكاناً، والقلم ينطق في الشّاهد والغائب، ويتعدّى حدود الزّمان والمكان، ناقلاً وحافظاً للعلم والحكمة. ثمّ يعدّد ويفرّق مزايا اللّسان والكتاب. والكُتّاب عنده خمسة: كاتب خطّ، كاتب عقد، كاتب حكم، كاتب تدبير، كاتب لفظ[38].

ويمكن تلخيص تصوّر ابن وهب للبيان بالمخطّط التّالي:



ويجدر بنا بعد هذا التّفصيل أن ندرك أنّ هذه الأوجه الّتي عدّدها ابن وهب، قريبة جداً من صنوف البيان الّتي ساقها من قبل الجاحظ في البيان والتّبيين؛ إذ بيان الاعتبار والاعتقاد عند ابن وهب هما معاً: بيان (النّصبة أو الحال الدّالّة) عند الجاحظ، وبيان العبارة هو بيان (اللّفظ) عند الجاحظ، وبيان الكتاب هو بيان (الخطّ) عند الجاحظ. فقد درس ابن وهب البيان كما درسه الجاحظ بمعناه الرّحب الفسيح، الّذي يعالج الأدب وفنونه وأقسامه ومعانيه وعناصر الجمال فيه، بما تكتمل به أداته البيانيّة ويعينه على الإجادة، إلّا أنّ صاحب "البرهان" بَوّب كتابه تبويباً علمياً منظّماً يأتي فيه على معظم وجوه البيان، ويستدرك على الجاحظ ما فاته من إدارة الحصر والتّنظيم والتّقسيم والتّحديد[39].

أوجه البيان عند الجاحظ	النُّصبة*	اللُّفظ	الخطّ
مقابلها عند ابن وهب	الاعتبار والاعتقاد	العبارة	الكتاب

ولأوجه البيان عند ابن وهب ظاهر لا يحتاج لتبيُّن واحتجاج، وآخر باطن يُكشف عنه بالحُجج والإقناع، ويستبعد البُرهان من ذلك، فالحُجج عنده إمّا تكون من قبيل القياس الّذي يشمل التّشبيه والتّمثيل أو الخبر الّذي منه يقين ومنه تصديق، وبذلك يكون الحِجاج ركن أساس في بيان ابن وهب.

التّوجُّه البلاغي المنطقي لدى السكّاكي:

ويظهر في كتابه مفتاح العلوم، الّذي قسّمه إلى ثلاثة أقسام رئيسيّة: القسم الأوّل لعلم الصّرف، والثّاني لعلم النّحو، والثّالث لعلم المعاني وعلم البيان. وخصّ القسم الثّالث بمبحث في الاستدلال، أو كما سمّاه بـ"علم خواص تراكيب الكلام"، فهو عنده ضروري، من تكملة علم المعاني؛ وهو المقصود بالتّوجُّه البلاغي المنطقي، الّذي حاول فيه الرّبط بين خصائص تركيب الكلام ومطابقته لمقتضى الحال، بالاستدلالات المنطقيّة بطريقة شبه رياضيّة، «تجعل خواص التّركيب فيه ملزوماً للازم هو الدّلالات الّتي تُناسب مقتضى الحال في الاستدلال»[40].

فهي إذن علاقة جزء (الاستدلال) بكل (البلاغة). ويظهر ذلك في تعريفه للاستدلال، بأنَّه: «اكتساب إثبات الخبر للمبتدأ، أو نفيه عنه، بوساطة تركيب جمل»[41]. حيث تَدلُّ عبارة اكتساب على الحاصل أو الاستلزام النَّاتج عن تركيب جمل، أي على «عمليَّة عقليَّة تُمكِّن من الاستدلال على مجهول انطلاقاً من قولين معلومين»[42].

وتأكيداً للعمليات العقليَّة الَّتي يراها السكَّاكي ضروريَّة للاستدلالات، يعقد في مبحث الاستدلال باباً، للقياسات ومجاريها وأحوالها. ويدمج معه ما هو شبيه بالقياس، مثل: الدَّليل والتَّقسيم والسَّبر والاستقراء والتَّمثيل.

وممَّا يلزم عن هذا التَّعريف أيضاً، أنَّ الجملة الواحدة لا تبني استدلالاً عند المناطقة، لعدم قابليتها مفردة على إكساب نفي وإثبات حكم، ممَّا يَلزَم من اندراج[43]:

أ ـ حكم البعض في حكم الكلِّ؛ كاستلزام:

كلّ إنسان حيوان ←—————— بعض الأناسي حيوان لا محالة.

ب ـ الانعكاس على بعض الخبر في الثُّبوت؛ كاستلزام:

كلّ إنسان حيوان ←—————— بعض الحيوان إنسان.

ج ـ الانعكاس على كلّ الخبر في النَّفي العنادي؛ كاستلزام:

لا إنسان بحجر ←—————— أن لا حجر بإنسان.

د ـ الانعكاس على كلّ الخبر في النَّفي غير العنادي؛ كاستلزام:

لا إنسان بضحَّاك ←—————— لا إنسان بضحَّاك بالفعل.

هـ ـ الانعكاس على كلّ الخبر بنفي النَّقيض؛ كاستلزام:

كلّ إنسان حيوان ←—————— ما ليس بحيوان ليس بإنسان.

والخبر متى لم يكن معلوم الثُّبوت للمبتدأ بالبديهة، فإنَّ الحدوث ليس بديهي الثُّبوت للعالم، ولا بديهي الانتفاء عنه. وإذا أردنا العلم أو الظنَّ لا بدَّ من جملتين لا أنقص، تارة تكونان خبريَّتين معاً، وتارة تكونان شرطيَّتين معاً، وتارة تختلفان خبراً وشرطاً[44]. وتُقدَّم الخبريَّة على الشَّرطيَّة، لأنَّ الثَّانيّة خبريَّة مخصوصة، والمخصوص متأخِّر على المطلق. وتسمَّى الجملة الَّتي فيها مبتدأ المطلوب سابقة، والَّتي فيها خبر المطلوب لاحقة.

وتتركَّب الجملتين في الاستدلال من أجزاء ثلاثة واحد منها مُتكرِّر؛ لتكون إحداهما لنِسبَة الثَّالث إلى المبتدأ، وعليه تكون بنية الاستدلال واحدة، مكوَّنة من[45]:

مبتدأ المطلوب + خبر المطلوب + المتكرِّر، وذلك مثل قولنا:

ـ السَّابقة: العالم قرين حادث ....(1).

ـ اللَّاحقة: كلُّ قرين حادث حادث.....(2).

وبالجمع بين الجملتين، نحصل على جملة:

ـ حاصل الاستلزام: العالم حادث......(3).

ولتركيب الجُملتين في الاستدلال الَّذي جملتاه خبريتان صُوَر أربعة، والَّتي تتنوَّع بدورها نفياً أو إثباتاً، على أربع حالات، فتكون:

ـ إمَّا مُثبتة كلِّية أو مثبتة بعضيَّة.

ـ أو منفيَّة كلِّية أو منفيَّة بعضيَّة.

وبالتَّالي لا يزيد تأليف الجملتين على ستَّة عشر ضرباً، لوقوع السَّابقة إحدى الجمل الأربعة، ووقوع السَّابقة مع اللَّاحقة كيفما كانت، إحدى أربعها أيضاً، مع الأخذ بأنَّه لا يمكن أن يتركَّب، دليل من سابقة ولاحقة بعضيَّتين ولا منفيَّتين في درجة واحدة، ولا سابقة منفيَّة ولاحقة بعضيَّة.

ويتمُّ ترتيب الصُّور الأربعة لتركيب الجُملتين حسب قربها من الطَّبع، كما يلي[46]:

أ ـ أن يتكرَّر الثَّالث خبر المبتدأ المطلوب، ومبتدأً لخبره. ويكون تركيب الدَّليل فيها على أربعة أضرب.

ب ـ أن يتكرَّر خبراً لجزئي المطلوب. ويكون تركيب الدَّليل فيها على أربعة أضرب أيضاً.

ج ـ أن يتكرَّر مبتدأ لهما. ويكون تركيب الدَّليل فيها على ستَّة أضرب.

د ـ أن يتكرَّر مبتدأ المبتدأ المطلوب، وخبراً لخبره. ويكون تركيب الدَّليل فيها ضربين.

وبعد ذلك يعرض السكَّاكي للاستدلال الَّذي جملتاه شرطيتان؛ فيُقسِّم الشَّرط إلى: شرط اتِّصال وشرط انفصال. ويحُدُّ الثَّاني بأنَّه ما أُدِّيَ ب(إمَّا)، مع أنَّ إمَّا ليست كلمة

شرط، بل ترديد لـ المبتدأ، مثل: "زيد إمَّا قائم، وإمَّا قاعد". ويحُدُّ شرط الاتِّصال بما هو غير ذلك، مثل: "إن أكرمتني أكرمتك".

ويجد أحوال الاستدلالات في الشَّرط على سبعة أوجه[47]:

الإثبات، النَّفي، الإثبات الكلِّي، النَّفي الكلِّي، الإثبات البعضي، النَّفي البعضي، الإهمال.

أمَّا عن الاستدلال الَّذي إحدى جملتيه شرطيَّة والأخرى خبريَّة؛ فيتركَّب الدَّليل في كلِّ صورةٍ من الصُّور الأربع، على أربعة أقسام[48]:

أ ـ سابقة خبريَّة + لاحقة متَّصلة.

ب ـ سابقة خبريَّة + لاحقة منفصلة.

ج ـ سابقة متَّصلة +لاحقة خبريَّة.

د ـ سابقة منفصلة + لاحقة خبريَّة.

ينبني تصوُّر السكَّاكي البلاغي المنطقي على افتراض، أنَّ الاستدلال جزء من البلاغة تابع للمعاني، ومن ثمَّ البيان، إذ يعتبر الاستدلال المنطقي صورةً من صُوَرِ الاستدلال عموماً، ومنه الاستدلال الَّذي يقوم عليه تحليل الخطاب. ولعلَّ بيئة السكَّاكي الَّتي ساد فيها المنطق والفلسفة، إلى أن أصبح له سلطان لا يُرَدُّ له قول، هي الَّتي فرضت عليه الخوض في هذا المذهب، وربطه بالبلاغة والاحتجاج، يأتي ذلك من باب تكامل علوم اللُّغة مع المنطق وارتباطهما ببعض.

خاتمة:

ارتبط الحِجاج في البلاغة العربيَّة بثلاثة توجُّهات رئيسيّة، هي: حِجاج بلاغي خطابي، قائم على البيان، الَّذي سعى الجاحظ إلى تحديد معالمه في "البيان والتَّبْيين"، حِجاج بلاغي بياني، أقامه ابن وهب على أركان رئيسيَّة (بيان الاعتبار، الاعتقاد، العبارة، الكتاب)، وأخيراً حِجاج بلاغي استدلالي، أقامه السكَّاكي على أسس منطقيَّة. تتصرف الحُجج في جميع ذلك صنفين، ربّما بشكل شبيه بتقسيم أرسطو الّذي حدّها بحُجج صناعيَّة (المثال وأشكال الاستدلال من قياس واستقراء وغيرها) وأخرى غير صناعيَّة (نصوص شرعيَّة مُمثَّلة في القرآن والسنَّة والإجماع، وأدلَّة ماديَّة محسوسة).

هوامش:

(1) ابن منظور أبو الفضل مُحمَّد بن جلال الدِّين بن مكرم، لسان العرب، تح: أمين محمَّد عبد الوهاب ومحمَّد الصَّادق العبيدي، دار إحياء التُّراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999مادَّة حَجَجَ.

(2) Le grand Robert, Dictionnaire de la langue français, 1er rédaction, paris, 1989, p535.

(3) محمّد العمري، الحِجاج مبحث بلاغي فما البلاغة؟، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، (دراسات نظريَّة وتطبيقيَّة في البلاغة الجديدة)، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ج1، ص19.

(4) حمّادي صمُّود، مقدِّمة في الخلفية النَّظرية للمصطلح، ضمن كتاب: أهم نظريات الحِجاج في التَّقاليد الغربيَّة من أرسطو إلى اليوم، المطبعة الرَّسمية للجمهوريَّة التُّونسيَّة، د.ط، د.ت، ص18.

(5) يُنظر: محمَّد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشَّرق، الدَّار البيضاء، المغرب، 1999، ص20.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص26.

(7) السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، 2003، ص5. ويشير إلى أنّ علم البيان في اصطلاح المتقدِّمين يُطلق على فنون البلاغة الثَّلاثة من باب تسمية الكل باسم البعض.

(8) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتَّبيين، تح: عبد السَّلام محمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1، ص88.

(9) المرجع نفسه، ص88.

(10) أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي محمّد شرف، مطبعة الرّسالة، القاهرة، مصر، دط، 1969، ص129.

(11) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، تح: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1971، ص16.

(12) ينظر: المرجع نفسه، ص22.

(13) أبو يعقوب يوسف بن محمّد بن علي السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار كتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص526.

(14) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ج1، ص41.

(15) ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص20.

(16) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص194 و197.

(17) ينظر: محمّد محمّد يونس علي، علم التّخاطب الإسلامي، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص74.

(18) هاجر مدقن، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص111.

(19) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص38.

(20) عباس حشاني، مصطلح الحجاج بواعثه وتقنياته، مجلة جامعة بسكرة، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد التاسع، 2013، ص267.

(21) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، شركة مصطفى البابي، مصر، ط2، 1965، ج1 ، ص207.

(22) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص76.

(23) ينظر: محمّد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص194.

(24) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص76.

(25) ينظر: المرجع نفسه، ص6 و13.

(26) المرجع نفسه، ص14.

(27) ينظر: المرجع نفسه، ص90.

(28) ينظر: المرجع نفسه، ص92.

(29) ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص6،7.

(30) ينظر: الحبيب أعراب، الحِجاج والاستدلال الحِجاجي: عناصر استقصاء نظري، ضمن كتاب: الحِجاج مفهومه ومجالاته، ج1، ص636.

(31) ينظر: المرجع نفسه، ص55،52،53.

(32) ينظر: المرجع نفسه، ص65.

(33) ينظر: المرجع نفسه، ص68.

(34) ينظر: المرجع نفسه، ص67،68،69.

(35) ينظر: المرجع نفسه، ص88،86،87.

(36) الأئمّة عند الشّيعة معصومون من الخطأ والنّسيان، وهم عندهم مقدّسون قداسة عظيمة تصل إلى درجة تقديس الرّسل والأنبياء، لذا كان كلامهم من الحقّ الّذي لا شبهة فيه. ينظر: المرجع نفسه، ص91.

(37) ينظر: المرجع نفسه، ص92.

(38) ينظر: المرجع نفسه، ص256،255.

(39) ينظر: بدوي طبانة، البيان العربي دراسة تاريخيّة فنّية في أصول البلاغة العربيّة، ص74.

(40) شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص81.

(41) أبو يعقوب يوسف بن محمّد بن علي السّكاكي، مفتاح العلوم، ص548.

(42) شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص82.

(43) ينظر: أبو يعقوب يوسف بن محمّد بن علي السّكاكي، مفتاح العلوم، ص548. كما يرى أنّه من الضّروري لمعرفة صحّة الدّليل، العلم بالحكمين النّقيضين (هما اللّذان لا يصحّ اجتماعهما معاً، ولا ارتفاعهما معاً، بخلاف المتضادّين الّذين يصحّ ارتفاعهما. ويستلزم الحكمان النّقيضان: إحداهما صادقة والأخرى كاذبة)، ومعرفة انعكاس الجمل (يكون عكس النّظير في الخبر المطلق، دون الشّرط، عبارة عن تصيير خبر المبتدأ مبتدأ. والمبتدأ خبراً، مع تبقية الإثبات أو النّفي بحاله، والصّدق والكذب بحاله، دون الكم. ويكون عكس النّقيض كذلك في الخبر المطلق، دون الشّرط، عبارة عن جعل نقيض الخبر مبتدأ، ونقيض المبتدأ خبراً).

(44) ينظر: المرجع نفسه، ص549.

(45) المرجع نفسه، ص548.

(46) المرجع نفسه، ص550. ويستثني من أقسام الجمل ما يسمّيه بالمهملات، كالجمل المتناولة للمعيّن (معيّنة): "هذا الإنسان شجاع". فقلّما يصار إليها في الدّلائل، فلا تدخل في الدّلائل.

(47) ينظر: المرجع نفسه، ص597،596.

(48) ينظر: المرجع نفسه، ص603.

مسائل المنهج والمصطلح في الدرس البلاغي المغاربي السّجلماسي(-723ه) أنموذجا

The Issues of Approach and Concept in the Maghrebin Rhetorical Lesson

Sijilmassi as a case study (723h)

د. حكيم بوغازي(أ.محاضر ب)
قسم الدراسات الأدبية والنقدية/كلية الأدب العربي والفنون.
جامعة عبد الحميد بن باديس(مستغانم).
boughazihakim35@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/03/07	تاريخ المراجعة:2018/03/07	تاريخ القبول:2018/04/28

ملخص البحث

تهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن المتن المغاربي الاصطلاحي، في جانبه المتعلّق بالمصطلحات والمفاهيم والمنهجية، فضلا عن البعد الوظيفي للحركة الاصطلاحية في وقت متميز وثقافة معينة. إذ تُعنى هذه الدراسة بمدونة بلاغية لعالم من العلماء ينتمي إلى المدرسة المنطقية المغربية، التي يغلب عليها المنهج المنطقي والسبيل الفلسفي البلاغي، هو السّجلماسي الأنصاري .

وتأسيسا على ما سبق، فإنّنا سنحاول في هذا البحث تحليل الطريقة التي قدّم بها السجلماسي الدرس البلاغي القديم، والإجابة عن الإشكالية الآتية: كيف وضع العملية الاصطلاحية النقدية والبلاغية في ثوب جديد، في ظل العديد من المتغيرات الثقافية والدينية التي غزت الزمن الماريني آنذاك، ثم كيف استطاع تجريد الاصطلاحات من ربقة الاشتراك والترادف، وتحويلها إلى كليات وأجناس.

الكلمات المفاتيح: مسائل المنهج، مسائل المصطلح،الدرس البلاغي المغاربي.السجلماسي.

Summary

This study aims at studying the data of the Maghrebian concept, especially what concerns terminology, conceptualization and approaches besides the functional dimension of the trend of

terminology at a specific time and a specific culture. This study will tackle one of the outstanding rhetoricians who belonged to the Moroccan rational school that was famous for rational approach and philosophical and inclination; it was the outstanding figure called Sijilmasssi Al-Ansary.

Based on what is mentioned above, we will try in this analysis to answer the question through which Sijilmasi put forward the old-fashioned rhetorical lesson and how he introduced the terminological, critical and rhetorical operation in a new suit along the different cultural and religious changes that invaded at that time the Dynasty of Marinid era. The how did he mange to free terminology from the constraint of synonymy and transform it into genres.

Key words:The issues of method.The issues of term.Themaghrebin rhetorical lesson.Sijilmassi.



ديباجة البحث.

لمّا كان علم البلاغة من العلوم العِلّية، يعنى بها كل ذي همّة زكيّة؛ في بيان المسخوط والمقبول من القول، وتتبع مناحي أضربه وأمثاله، ومعرفة من انتحى نحوه أو تمرد على قيّافته، سخّر المولى جل ثناؤه من يتتبع أغوارها، ويأتي على مداركها المسجورة ومعالمها المسطورة، فحسبنا أن نجد عند المغاربة من تصدى لفيضها العرمرم، وبحرها الذي لا ساحل له؛ فتارة شرحا واختصارا، وتارة تجديدا وتحيينا.

وعلى هذا الاعتبار، فإنّ كتاب"المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي"*-موضوع الدراسة-يعدّ محصّلة معرفيّة نهائية للقرن الثامن الهجري حاول صاحبه تجديد الدرس البلاغي الاصطلاحي، فضلا عن إعادة شرح ما أجمل عند سابقيه، يشي في مجمله بحس المنطق ونزعة فلسفية، تميل إلى نفس المدرسة التي نشأ فيها ابن البنّاء المراكشي(-721هـ)، وحازم القرطاجني،((فهذه المدرسة مدينة بظهورها في هذا الجزء من الأرض العربية إلى كتب ابن رشد الحفيد

وتلخيصاتها لمصنفات المعلّم الأوّل، وذلك أوّلا عن طريق مقام الفيلسوف نفسه في العدوتين خلال القرن الهجري السّادس، ثم عن طريق مريديه وتلاميذه)) وهو ما لاحظناه عند كل الأقطاب*.

ومن المؤكّد أن الغاية التي حاول"السّجلماسي" أن يتيمّم شطرها تكمن في((إحصاء قوانين أساليب النّظوم، التي تشتمل عليها الصّناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التّصنيف وترتيب أجزاء الصّناعة في التأليف على جهة الجنس والنّوع، وتمهيد الأصل من ذلك الفرع وتحرير تلك القوانين الكليّة وتجريدها من المواد الجزئية بقدر الطاقة...))، ولن يتأتّى له ذلك إلا بالرّجوع إلى الدّرس البلاغي قبله، ومحاصرة مصطلحاته وإعادة ترتيبها وفق بيان الجنس والنّوع والفصل والعرض العام والخاص، وما يتعلق بالمنطق الصوري.

وعطفا على ما ذكر، فإن من((يرجع إلى الكتاب يدرك مجهودا في القراءة وفي التصنيف وفي الترتيب وفي تقديم قوانين للتأليف يسير على هديها النّاثر والنّاظم للإقناع والإمتاع، كما كان يتغيّا قوانين للتأويل تعصم من الهذر والقول في المخاطبات بغير علم، ومن النزعة الظاهريّة التي تضادّ قواعد اللّغة الطبيعية))، المرتبطة أساسا بالتصنيف المنهجي في مقام كهذا.

كما أنه أعطى مستوى ثالثا حصر فيه التداخل بين العمودي والأفقي وفق جدليات معرفية قائمة على:((الحدود الفاصلة بين المقولات، استقلال الأجناس والأنواع، ولا علاقة بين الأنواع إلا علاقة المسافة المتساوية، كل نوع ينتمي إلى المقولة الرئيسية بكيفية كاملة ومتساوية مع باقي الأنواع الأخرى، له نفس الخصائص الضرورية والكافية...))، وفي هذا الشأن أوضح الباحث"محمد مفتاح" التعالق بين العبارات البرهانية والبلاغية في الكتاب، اختراقا للّغة الطبيعية واستحسانا للّغة الصّناعية المعيارية التي وظفها السّجلماسي في كتابه الماثل بين أيدينا للمدارسة:(المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، وهي مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللّغوية، التي توسّل بها القراءة المفتاحية للدرس البلاغي القديم.

أولا- بنية الجهاز المصطلحي البلاغي عند السّجلماسي:

لا يبدو أن الحديث في هذا الشأن المتعلق بإحصاء النّسق الاصطلاحي عند " السجلماسي" بالأمر الهيّن، ولا الخوض في غمار تحديد بنياته المعرفية والموضوعية من قبيل السّهولة، فإننا بهذا نحاول بسط نوع من الدراسة الكاشفة لمعطيات النظرية البلاغية عند صاحب المنزع.

لقد أورد المحقّق كلاما يحمل من الحكم المسبق مالا يفسّر بحال، وخاصة قبل اطلاع القارئ على المتن، فيقول:((أما السّجلماسي واضع علم المصطلحات فإن المنزع كله بكل مباحثه يشهد بانفراده بمنهاج لم يسبق به ولم يلحق فيما أعلم، لدرجة أننا نستطيع القول بأنه يقف وحده مع أحدث اللغويين في وضع المصطلحات وسوف نرى كيف كانت منهجيته تنمو مع نمو الكلمة من اللغة إلى الجمهور قبل أن تستقر مصطلحا له دلالته ومفهومه العلمي))[1]، ولكننا لا نرى هذا الأمر متاحا "للسجلماسي" فقط؛ إذ نجد اعتماده-حسب اطلاعنا- على السبيل الذي انتهجه "ابن البنّاء الرياضي"(-721هـ)، والذي استفاد أيما استفادة من النهج الرياضي الذي سلك سبيله في كل الكتب التي وصلتنا***.

إذ وبعد دراستنا لكتاب (الروض المريع) و(المنزع البديع)، تبين لنا أنّ "السّجلماسي صاحب المنزع" قد اطّلع على "الرّوض لابن البنّاء" ولم يذكره، وإلا فكيف نفسّر بيان وتفصيل ما جاء مجملا ومقيدا عند "ابن البناّء العددي"، الذي كان ميّالا للاختصار الشديد والشرح الشحيح، ولا نعجب لذلك فإن الجبر والحساب والفلك جعلا منه مختصرا للأعداد في معادلات وكسور وغيرها على ما رأينا، ولأجل ذلك فإن الموازنة الفعلية بين الرجلين منطلقها من موضع كهذا، ومنتهاها حصر الأوصاف البانية للنظرية البلاغية عند الرجلين، من منظور مختلف لما كان سابقا في دراسات أخرى.

لقد تبنّى السّجلماسي منهجا خاصا في الإنباء عن المصطلحات، تعريفا وتحديدا وشرحا وتمثيلا، فلا يترك مصطلحا يمر من دون تحديد رسمه وحدّه،

وموطئ الفعل فيه، وما يعتريه من فهم جمهوري اقتضته الطبيعة المعرفية العامة المشتركة، ثم الإحاطة الفعلية بمعناه العلمي مع التمثيل عليه وشرح أمثلته، التي أغلبها كان من القرآن الكريم وعيون الشعر العربي.

فإذا ما أردنا تتبّع بعض من مصطلحاته الأولية التي تعد أساس عتبة منزعه، فسنحلل مفهوم البديع أولا، ومن ثمّ نثنّي بالبلاغة والأسلوب، ثم تفكيك التشجير البنيوي الذي ساقه ضمن عشرة أجناس عالية المقام؛ تتفرع عنها أنواع وأجزاء العنوان، على أساس((المطابقة بين البنية والوظيفة، أو بين العناصر المؤسسة))[2] لعلم البلاغة الجديد الذي صار له أشياع بعد أن صدحت المدرسة البلاغية المنطقية بأتباعها وأقلامها ومريدها.

وليس المقصود من تتبع هذه العناصر المدرجة لاحقا من باب تحصيل الحاصل، وإنما الغالب عليها بيان الأساس العلمي الذي اتّكأ عليه "السجلماسي" في منزعه، كما أننا نريد أن نخرج عن التعمية والإبهام اللذين لحقا بالعنوان المسجوع على شاكلة القدماء، ومحاولة السعي الحثيث نحو تبئير الدوائر الصغرى التي تأسس عليها المنزع في مجمله.

وجملة القول فإنّ تمام بناء المعنى داخل المنزع البديع يحصل من خلال الاستباق الإحصائي التجريدي الذي يتأسّس على محورين؛ فأما الأوّل فهو((محصّلة القراءة الوصفية، في حين النّمط الثاني يعطينا قراءة إنتاجية ... لأن الفهم لا يتطلّب فقط معرفة بالنّظام الوظيفي للّغة، بل لا بد من معارف أخرى، أو سنن آخر...))[3]، متعلقة أساسا بالصياغة النموذجية للمتصورات، فضلا عن القراءة الصحيحة والتأويل الفعلي للنص الموازي، في إبداعه ونظمه ونضده.

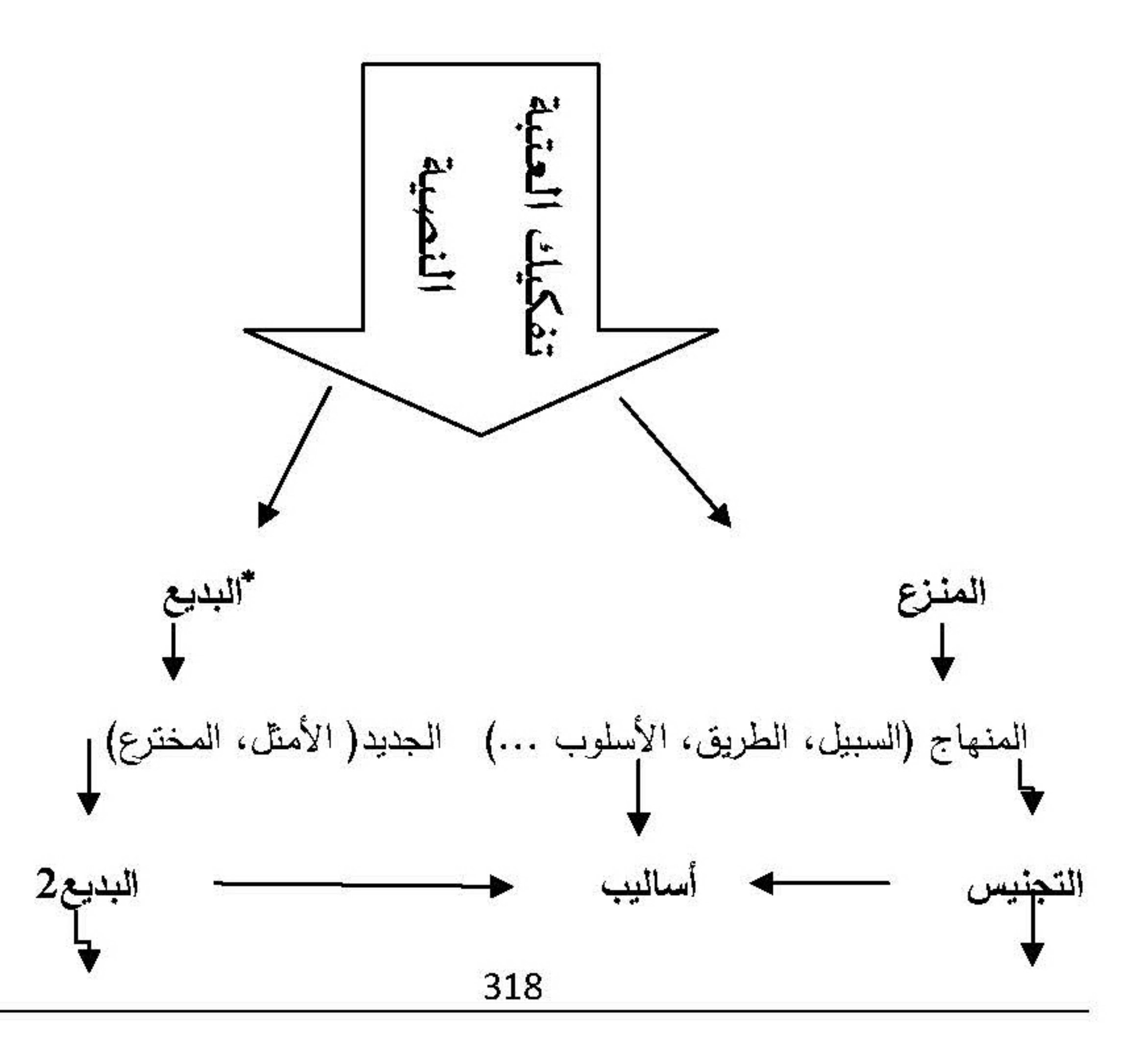
1- مُتصوّر "البديع" عند السجلماسي:

إذا كان مفهوم البديع لم يخرج عند سلف السجلماسي(ابن البنّا العددي مثلا) عن سبيل التوضيح، مرتكزه العنصر الجمالي في الخطاب، ومنتهاه إبراز القيمة الفنية والبديعية الرائقة لمسمّى الأسلوب المنضوي بدوره داخل علم البيان الذي لا يؤخذ من إنسان، وإنما من عند الباري،((فصناعة البديع هي صناعة البيان وعلم

البيان فوقها، وإطلاق علم البيان على الصناعة غير سديد))[4]، لذا كان ولابد من وضع جديد يسيّر البلاغة نحو الاتجاه الصحيح المبني أساسا على إحصاء أساليب النّظوم.

يتجلّى الفرز الفعلي لمفهوم فاعلية البديع وصناعة متصور له، من خلال التّحليل النوعي للعتبة المنهجية، ومحاورتها انطلاقا من الذات الفاعلة لها، وكذا من خلال الاستراتيجية الذهنية العامة للكاتب، ذلك أنّ((توضيح المعنى وإفهامه تمّ من خلال تحديد الوجه البلاغي الحامل لذلك المعنى، والاستدلال على إمكانيته بإيراد نماذج نصيّة موضّحة))[5] والتي وجدنا لها أثرا في تجوالنا المتكرّر بين طيّات الكتاب.

وعلى أساس ما ذكر فإن((الرؤية الجديدة للبديع أو للبلاغة–ظاهرة وعلما– هي التي تعطي لنظرية النقد الأدبي وقوانينها، تلك المصطلحات البلاغية الناضجة بعدها التجديدي، وتشكل المقابلة المشروعة للجانب النظري...))[6]، لذلك وجدنا أن مصطلحات العتبة تتفرع على النحو الآتي :



التصنيف(التحديد). البلاغة، الأسلوب(ما جاء عند الجاحظ، قدامة، حازم...)

ومن هنا أمكننا القول بأن استمرار((إطلاق اسم البديع للتعبير عن الشبكة الكبرى من الأساليب التي تنتظمها صناعة أو نظرية السجلماسي النقدية، فعلى مدار أربعين موضعا ورد البديع بما يفيد هذه النظرة الكلية للبلاغة الأسلوبية...))[7]، وهو ما يقتضيه البحث في تأكيد هذا المذهب الذي أراده "علال الغازي المحقق"، و من سار على نهجه واقتفى أثره من بعده تحقيقا وممارسة.

ولتأكيد الأمر المبيّن في هذه الخطاطة نستقري نصوص السجلماسي توضيحا، فمنها قوله:((...وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف على جهة الجنس والنّوع... والصناعة الملقّبة بعلم البيان وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية وهي: الإيجاز، التخييل، الإشارة، المبالغة والرصف، المظاهرة، والتوضيح، الاتساع، الانثناء، التكرير))[8]، وهي مصطلحات تشكل لبّ الدرس البلاغي عند صاحب المنزع.

وتأسيسا على ما ساقه "السّجلماسي" فإنّنا نلفيه لم يَفصِل بين(البديع)و(المعاني) و(البيان) طيلة حديثه الطويل في كتابه المنزع، كما أنّ((علم البيان هو النظرية الفلسفية في النقد والبلاغة التي قامت عليها بنائية المنزع، في حين ورد البيان مصطلحا قسيما لمصطلح التفسير لجنس التوضيح مرة، في حين يأتي مصطلح الصورة ظاهرة جمالية في نحو من مائة وثلاثة وثلاثين مرة بالمنزع))[9]، وهو أمر يعبّر صراحة عن اهتمام قوي بالرجوع نحو الدائرة الكبرى التي وردت ضمنها البلاغة مرحلة التأسيس في مفهومها العام، والذي يرمز إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع سلامته من العيوب المخلة بفصاحته، وفصاحة أجزائه داخل الاعتبار المناسب، الذي يحمل المتكلم على إيراد كلامه على صور من صور البلاغة، فمقام الاختصار يقتضي الإيجاز، ومقام التطويل يقتضي الاستطراد، وهكذا يتم التوزيع المحوري للمصطلحات.

وبناء على ذلك فإنّ المستقري لهذا الرّصف المتتابع لجملة من المقامات الذهنيّة المنطقيّة التي عبّر عنها بصور مختلفة، تجرنا إلى التوجّس خيفة من مختلف

الأنماط الفكرية التي سيسوقها في معرض حديثه عن البلاغة والأسلوب، ومن ثمّ الحديث عن الفعل الاصطلاحي لكل المفاهيم البلاغية التي سوف تخرج في قالب التشجير الفرفوري بعد تمام هذا البحث. والعلة في نسجه هذا المنوال على شاكلة المناطقة مردّه إلى محاولته التأسيس قبل التأثيث، ثم التّبيان قبل البيان، والتعليل قبل التحليل على نحو ما سنرى في ما تبقى لنا من نصوص تترى في كتابه.

2- قيّافة مداليل الأسلوب في المنزع البديع:

بعد فحص دقيق وشامل للمنزع البديع وجدنا أن لفظ"الأسلوب" تكرّر فيما يقرب من ثلاثين موضعا، وهذا ضمن سياقات معرفيّة مختلفة بحسب الفهم والتوظيف والاشتغال، وهذا التّكرير إن دلّ على شيء إنما يدلّ على محاولة "السّجلماسي" بناء عمل اصطلاحي يقوم على أساس التوفيق بين النظرية والتوظيف؛ عمل لا يهمّش الاصطلاح ولا يبدّد النّتاج البلاغي المتراكم، عمل يهدف إلى التبويب بعد الإحصاء، وإلى الضبط المنهجي والتجنيس بعد الإحصاء.

كما اهتمّ"السجلماسي" بمفهوم الشّعر وتحصيله، ليس من حيث التّحديد والرّسم، بل من النّاحية التي تميّز الخصائص النوعيّة للأسلوب، والتي تميّز الشّعر عن غيره من الأساليب، لذا ((كان معنيا بقضية الأسلوب بشكل أساسي، ذلك بأنه كان يسعى في كتابه (المنزع)إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية))[10]، من خلالها يستخرج المحل النموذجي السليم للنّص.

ومن هنا أمكننا القول بأن "السجلماسي" بتوظيفه لدلالة الإلحاق التزامني بين "تجنيس" و "الأساليب" أراد أن يجعل من العتبة المنهجية دلالة واضحة على التوجه المختار، توجه يبدأ بالتصنيف بغية الوصول إلى الأسلبة العربية الحقيقية، التي تنجز ملفوظا صرفا بانيا للخطاب، وحينها تغدو((مقوّمات الاستعارة والمقابلة، أو الطباق والتوازي أو العبارة الدورية، مقومات إقناعية وليست مجرد زخارف))[11]بديعية تحسّن الكلام.

وإذا ما عدنا إلى علال الغازي(محقّق الكتاب) وجدناه يقف وقفة مماثلة قائلا:((أول ما يلفت النظر سواء في المقدمة المنهجية، أو المضمون التفصيلي

للمنزع، هو إصراره على"علم البيان"وعلم "الأساليب"*و"القوانين" و"الصناعى والنظرية"، وغير ذلك من المصطلحات التي تذكرنا بأعمال الفلاسفة الكبار...وهو ما يدفعنا إلى الوقوف منهجيا على مصطلح "الأسلوب" وكثرة وروده في كتابه...))[12]، الأمر الذي جعلنا نتيه بعض الأحيان في فهم الكثير من السياقات المقامية للكتاب.

فمن النّصوص التي جرى الحديث فيها عن مصطلح الأسلوب بمفهومه العلمي الأدبي الدقيق، أو المربوط بالمنطق والفلسفة، ما جاء في قوله على سبيل التمثيل:

أ/ ((وبعد فقصدنا في هذا الكتاب إحصاء قوانين أساليب النّظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع...))[13].

ب/ ((... وكأنه موضع من البلاغة تضافر عليه عدة أساليب وهي: الإشارة، المبالغة والتضمين...))[14].

ج/ ((...والشريطة في هذا النوع من علم البيان وهذا الفن من البلاغة والأسلوب من النظم التي بها قوام الأمر وملاكه هي حمل المعنى الثاني المدلول عليه بالجزء الثاني من القول...))[15].

د/ ((... فتركبت الأساليب من وجوه كثيرة و هي التعميم بعد التخصيص ثم التخصيص بعد التعميم...))[16].

ومردّ هذا التكرير في مواضع مثل هذه، يقودنا إلى الجزم بأنّه حاول((ربط مصطلح "الأسلوب" بمصطلحات "المنزع"، أي أنّ الأسلوب يعني الطريقة التي يقوم بها مصطلح ما في تركيب معناه ضمن الحدود التي رسمها السجلماسي في منزعه، وهي حدود يتحكم فيها الجنس(الاصطلاح) بشبكة مصطلحاته كلها، والأسلوب بذلك جذر مشترك لكل الأساليب البلاغية شعرا ونثرا))[17]، وهو ما جعل التوافق المنهجي بين البيان والبلاغة والبديع قائما ضمن التشجير البنيوي لدلالة المصطلحات، رغم ما لحق هذا التنوع الجميل من تداخل في بعض الأحيان ليس من قبيل تصنيف السجلماسي، وإنما بسبب المقاربات المنهجية التي أتت على ذكر بعض المصطلحات في غير ما محل لها، أو ورودها ضمنا في جوانب بلاغية أخرى،

وعلى هذا الأساس حاول "السّجلماسي" توضيح هذا المعيار، وتفكيك هذه الشّبكات حتى يمكن درء المفاسد المنهجية التي تعترض سبيل التبويب الاصطلاحي.

ومن هذا المنطلق يرى "السّجلماسي" أنه من الخطأ الشّنيع تقسيم الأسلوب على نواحي متفرقة، ذلك أن ((الجهد البلاغي القديم قد اتّصل باللّغة لكن في مستواها الإبداعي))[18]، الذي له علاقة وطيدة بعنصر التركيب الذي لا ينفك حاله ومآله عن المعنى، وإلى هنا يذهب "السّكاكي" قائلا:((...وأعني بخاصية التراكيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللاّزم، لكونه صادرا عن البليغ،...))[19].

3- **منهاجية المنزع البديع ومسائله:**

يبدو أن "السّجلماسي" كان حريصا على رسم معالم المنزع في ذهنه كمراسم نموذجية، تدلّ طرقه على المراحل والسَّنن الإجرائي الذي سيمر عليه من حين إلى حين، بل هي معالم مخطّط لها، تعكس مدى الاتقان المنهجي السّليم الذي سار عليه "السجلماسي" في توظيف القضايا المنطقية والرياضية في الكتاب، فضلا عن نسق الحقيقة العلمية التي تغيَّاها في ختام منزعه، وبالتالي تشكّل منهاج منزعه من :

أ/ التّمهيد: وهو فاتحة شهيّة القارئ ووضعه ضمن محتوى البداية، وفيه أعلن عن الملكة البيانية قائلا:((الحمد لله الممتنّ علينا بشرف النّطق، المسجل لنا من حسين بيانه بإحراز خصل السبق، النّاهج بهذه الصّنعة البلاغيّة والملكة البيانية إلى الوقوف على لطائف معاني تنزيله أنهج الطرق ... الفاتق ببديع بديع مباهج مناهج سحرها الألسنة أبدع الفتق...))[20] ، إذ لا بيان قبل فتق، ولا بلاغة بعد رتق.

ب/ الموضوع وأهميته: وذلك بعد دعاء الاستفتاح، استهل الحديث عن الموضوع والغاية منه قائلا:((وبعد فقصدنا في هذا الكتاب إحصاء قوانين أساليب النّظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التصنيف وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك الفرع، وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية بقدر الطاقة وجهد الاستطاعة...))[21]، فإحصاء القوانين وترسيمها لا يكفي عند

"السجلماسي"، وإنما لا بد من خطوات أخرى حصرها في: التصنيف والترتيب والتحرير والتجريد .

ج/ تحديد الأجناس العليا : وهذا العرض يمثل الإطار العام الذي سيدور في فلكه "السجلماسي" طيلة الكتاب، وذلك في قوله:((وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف على جهة الجنس والنوع... والصناعة الملقّبة بعلم البيان وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية وهي:الإيجاز، التخييل، الإشارة، المبالغة والرصف، المظاهرة، والتوضيح، الاتساع، الانثناء، التكرير))[22]، وهي أجناس لم يتطرق إلى المغزى من تحديدها بعينها دونما غيرها.

د/ الوضع الاصطلاحي للأجناس العليا(تعريف وتفريع): و تمّ له ذلك بعد حصر الأجناس في عشرة، ثم الإحاطة بموطئها وفاعلها وجمهورها كأجناس عليا، مثال ذلك ما جاء في الجنس الأول قائلا:((واسم الإيجاز هو اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا مشترك لهما، محمول عليهما من طريق ما هو حمل تعريف الماهية والمحمول كذلك هو الجنس، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: المساواة والثاني المفاضلة))[23].

هـ/ التحديد المعرفي للمصطلح(النوع): وهذا التعريف يكون للقسم النّازل عن الجنس الأعلى أو الأقلّ منه مع بيان أوجه استعماله والتّمثيل عليه، ومن هنا يبدأ التحديد الاصطلاحي والتفريع البلاغي المعجمي الذي((يؤول إلى فئتين: المصطلحات المحدّدة، أي تلك المصطلحات المستعملة محددة بتعابير أخرى من المعجم، والفئة الثانية هي التي تسمى الأولوية أو الأولويات التي تحدد المصطلحات الأخرى للمعجم النظري بواسطتها))[24]حيث يمكن الحصر والقصر في نهاية المطاف.

و/ وضع تطبيقات عامة وتفصيلية لكل جنس ونوع وجزء، وهو متيسر في كامل الكتاب، فمن ذلك ما ذكره في نوع الاكتفاء حين دلّل بقوله تعالى[وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِّحَتْ أَبْوَابُهَا] فالجواب أيضا محذوف...لأن السامع يترك مع أقصى تخيله بتقديره أشياء لا يحيط بها الوصف... وتقديره في الآية (حتى إذا جاؤوها جاؤوها) أي وقد فتحت أبوابها والواو واو الحال...))[25]، وهنا مقدرة تفسيرية هائلة وتأويلية رائعة لمقام آي القرآن الكريم .

ي/ **الإحالة إلى المعالم الاصطلاحية** المتعلقة بفنون أخرى جاء منها المصطلح وجنح إلى البلاغة توظيفا واستعارة، وقد وظف هذا النوع في الكثير من مواطن الكتاب، كما أنه اعتنى بالدلالات الاصطلاحية للمصطلحات الموظفة في غير حقل البلاغة على سبيل الاستئناس والبيان وهو كثير في الكتاب .

ومجمل الأمر في هذا المطلب قولنا، إن"السجلماسي" قد أعدّ العدّة قبل الكتابة، وذلك من خلال وضع تصور جامع مانع لكل الأمور الكبيرة والدقيقة التي سيوظفها في منزعه، ثم صياغة ذهنية للأهداف المنشودة من وراء المنزع، وهكذا جاء الكتاب شاملا مانعا لكل شاردة وواردة، قد أتت في الدرس البلاغي العربي القديم، وهو منزع قد جاء عند أرباب المدرسة البلاغية الفلسفية المغاربية التي أخذت من كل علم بطرف، كما حاولت أن تجسّد المذهب الذي صاغته في بداية تكوينها البنائي الشّامل، وهو الذي ينبني على حصر الأوصاف والتدليل عليها، ومن ثمّ توجيه العناية نحو مخرجاتها العلمية والاصطلاحية، وترجمة المفاهيم وفقا للتأسيس المنهجي المراد.

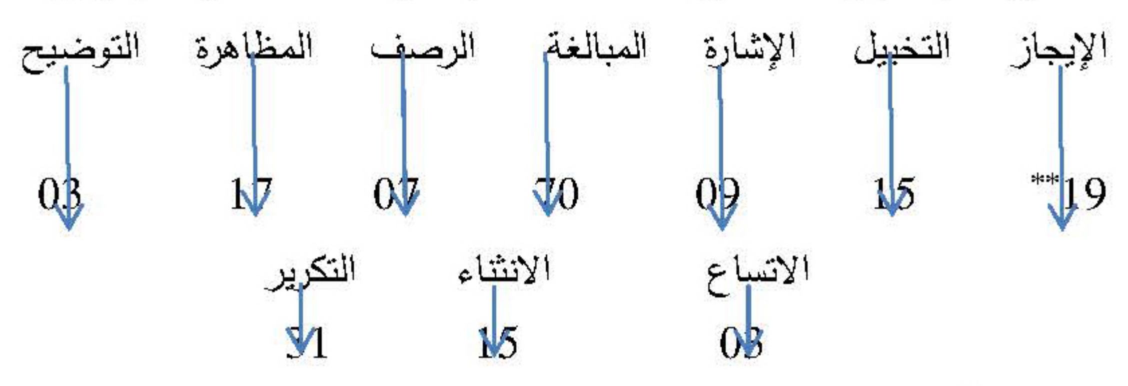
ثانيا- مستويات بناء المصطلح في المنزع البديع*:

بعد أن هيّأ "السّجلماسي" القارئ، وجعله يتّفق معه في معايير الأدوات القرائيّة والإجرائيّة التي سيستعملها في بناء منزعه، وبعد أن أدخل تحسينات نوعيّة على مضامين العتبة التي اتخذها موئلا في ثنايا مقاطع كتابه، استهلّ حديثه عن المصطلحات التي يتأسّس عليها البيان العربي، والبلاغة الجديدة بالنّظر إلى التوظيف الذي لا يفرّق بين الكمّ الهائل للمصطلحات؛ بديعا وبيانا ومعاني، فكيف تأتّى له ذلك؟

لقد اتّخذ "السجلماسي" لنفسه منهجا دقيقا، ومسلكا قويما لا يضاهيه فيه أحد، كما أنه اعتبر أن المطّلع على كتابه يبتعد عن التناقض الصريح قدر الإمكان، كما أنه تمسك بالنّظرة الترادفية لعلوم البلاغة، ((إذ لا يأبه هنا بالتقسيم الثلاثي للبلاغة الذي عرف على عهده في الشرق: فالبيان والبديع عنده سواء...))[26]، فلم نجد تفسيرا شاملا لمدلولات الأجناس العليا المذكورة في مقدمته،و

لم نعثر على دليل يقودنا نحو الجزم بالبديهيات التي تمسّكنا بها مطلع البحث،((ولكن العبارة البلاغية كانت تخترق العبارة البرهانية، وتحطم الحدود بين المقولات))[27]، ولذا سنناقش ها هنا مستويات بناء المصطلح البلاغي، بناء على ما تناوله المحقّق وما استقريناه من الكتاب، لعلمنا بأنّ السعي وراء تحقيق المطلوب من الدراسة يقتضي حتما الوقوف على تفاصيل المباحث البلاغية، وتحليل البنية المرفولوجية المكونة للكتاب والتي فيها:

1- المستوى الأول/ إحصاء الأجناس العليا:حيث تمّ له ذلك في مقدّمة كتابه على ما أشرنا سابقا، بأن جعل من المصطلحات البلاغية أجناسا عشرة عليا وهي[**]



ويبدو أن التوطئة المنهجية التي وضعها من دون مقدمات، تشي بنوع من التفقّه البلاغي الي يحمله "السجلماسي"، فضلا عن المعرفة المسبقة ذهنيا لما سيتم تناوله فيما بعد، ثم محاولة تهيئة المتلقي ووضعه ضمن استراتيجية العمل التي سيوظّفها في هذا الكتاب.

2- المستوى الثاني/ الدلالة اللغوية للمصطلح(المثال الأول/الموطئ): ويكون ذلك بتحديد المعنى المعجمي للكلمة في وضعها الإيتيمولوجي، معرّجا في بعض الأحيان على طبيعتها الاشتقاقية المركوزة فيها، ويمكننا أن نعطي للموطئ محدّدين منهجيين:

الأول: تحديد المعنى اللّغوي العام؛ من ذلك قوله في باب الإيجاز:((وموضوع اسم الإيجاز الجمهوري، مقول بمعنى الاختصار مرادف له، صاحب العين أوجزت في الأمر ، اختصرت، وأمر وجيز))[28]. وفي المبالغة قال ((واسم المبالغة عند الجمهور

هو مثال أول لقولهم : بالغ في الأمر يبالغ فيه: إذا أفرط وأغرق واستفرغ الوسع، هذا هو موضوعه في اللغة وعند الجمهور))[29].

ويفضل "السّجلماسي" بهذا المنطق الصائب إلى((وضع جرد إحصائي لأساليب التعبير، يراعي فيها التصنيف والترتيب في ضوء منهج منطقي... فهو يذكرنا بمشروع حازم حين أراد محاصرة الصناعة الشعرية بقوانين كلية يعرف بها أحوال الجزئيات...))[30]، مثله كذلك فعل "ابن عميرة" و"ابن البنّاء" في كتابيهما.

ويقتضي منّا الكلام في هذا المقام، الجنوح نحو تفسير ما يقوم به "السجلماسي" من عمل جليل، ومحاولته الرجوع إلى الدرس البلاغي القويم، وما مسّه من توجه جاف مع بداية القرن السادس،((لذلك مسّت الحاجة إلى إعادة النظر في ألوان البديع الموروثة، شأنها في ذلك شأن الصور التي تدرس في علم البيان، وأبنية التراكيب التي اختصها المتأخرون... بل إن الحاجة مع ظواهر البديع أشد لما وقر في أذهان الدارسين من هوان شأنها، وأنها ليست إلا زخرفة شكلية...))[31]، لهذا جاء العمل وفق نمط التنظير والتطبيق وإعادة التبويب، فالبلاغة لم تكن يوما جنس التصوير فحسب، بل هي أسلوب وكتابة ونمط تعبير.

الثاني :تحديد المعنى الخاص الذي يقتضيه السياق عند تعدّد واشتراك المعاني للمصطلح الواحد، من ذلك قوله في باب التضمين ضمن جنس الإيجاز:((التضمين والموطئ من أولية مثالية الاسم، ومقوليته بمعنى الإيداع في الضمن، بيّن بذاته، لكن الموطئ من بيان اشتراك اسم التضمين أو تشكيكه في هذه الصناعة مفتقر إلى البيان أما أولا : فللعلم بذوات المعاني المقول عليها الاسم وأما ثانيا فلما تقرر في النظريات من الوصاة به متى قصدنا إلى تصور المعنى المدلول عليه بالاسم المشترك أو المشكّك، فينبغي أن نقسم الاسم إلى جميع المعاني التي يدل عليها ونلخص المعنى المقصود منها، ونطلب تصوره بما يخصه وإلا غلطنا وأخذنا المعاني الكثيرة على أنها معنى واحد، فنقول أن اسم التضمين: مقول على ثلاثة معان: أحدهما افتقار البيت إلى غيره، مما قبله أو بعده، ... والمعنى الثاني :

قصدك البيت أو القسيم منه فتأتي به في آخر شعرك، والمعنى الثالث وهو المقصود في هذا الموضع ...))[32] .

ويمكن لنا أن نعتبر هذا الأداء المنهجي، وسيلة مثلى للجمع، درءا لفعل تشابك الصفات المتباينة، وبهذا استطاع عزل مصطلحات مثل: المترادف والمشترك والمشكّك، والرجوع بكل مصطلح مهما كبر شأنه، إلى أساسه وهويته ومنبعه الأساس، وهو ما سنقف عليه في البحث الذي نود الإشارة إليه مطلع المبحث الثاني من هذا الفصل.

3- المستوى الثالث/ الدلالة الاصطلاحية/(الفاعل):

وتتبني الإشارة الاصطلاحية في هذا المقام على تحديد معيار المصطلح الخاضع لعنصر وماهية الفاعل(الاصطلاح)، حيث تعتريه جملة من السّبل المعرفية،((فإما أن يجده مكتفيا بنفسه وغير قابل لتفريع آخر، وهذا لا يقع له إلا مع مصطلحات ما بعد الجنس))[33] ومثال ذلك ما جاء على تصنيفه في المساواة والمفاضلة مثلا.

وأمّا الثّاني ما يجده قابلا للتقسيم مرّة فأكثر من ذلك. ففي النّوع الأوّل ((يحدّد معناه فلسفيا كأنه ينظر للّغة الطبيعية قابلة لاحتضان كل لغات العالم في قانون علمي خارج جنسية اللغة...ثم يسوق له صورا تطبيقية يراعي فيها خضوعها للقاعدة... منتقلا بذلك إلى المصطلح الذي يحتّمه السّياق...))[34]،وأمثلة ذلك كثيرة سنوردها تباعا عند تحليل التّشجير، وإن كان من النّوع الثاني أي((قابلا للتقسيم علل ذلك وحدد معطيات قانونه وواصل عمله على المنهج المتبع...))[35]، في سائر محطات الكتاب، على نحو يشي بدقة العمل وميزته المثلى ومدركه الواسع.

إن العمليّة العقلية الشديدة التعقيد، التي مارسها "السّجلماسي" بدقة متناهية، هي حرصه على((نقل الاسم اللغوي الجمهوري إلى المعنى الصناعي لعلاقة المشابهة أو للتعلق بأنواعه المختلفة، كتسمية الشيء باسم فاعله، أو غايته أو جزئه أو عرض من أعراضه أو شكله، وعليه فإن وسيلتي النقل هما الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، ... والجنس العالي هو منطلق المتشابهات ومرجعها،

ويحدد مجاله ما يدعوه "السجلماسي"بـ"الفاعل"...))[36]، وإلى ذلك يشير "السجلماسي" إلى تعريفه بقوله:((الحدّ المحرّر بحسب الأمر الصّناعي))[37]، ومدار الأمر الصّناعي، متوقّف على الميزة العلميّة الصحيحة لمستوى الفاعل داخل مفهوم المصطلح، وإلحاقه بالجنس العالي، دون الإخلال بالتصنيفات السابقة واللاحقة لهذه المصطلحات، ودون الحاجة إلى إعادة العناصر الاصطلاحية المشتركة إلى الحيز المعرفي الأول.

4- **المستوى الرابع/**تحليل التصوّرات وبناء المفاهيم:

وهو مستوى راق جدا من حيث بناؤه العام، الذي يقتضي من المتدخّل على هذا النّحو أن يكون ملمّا بكل أطياف القول، حيث يستطيع العمل على تحديد الأطر المعرفيّة التي تصاحب المصطلح في غير بيئته، وما ينجم عنه من آراء، فتجد "السجلماسي" في هذا المقام((يركن إلى تعريف الأساس أولا ثم بعده ينتقل إلى المصدر أو الرأي أو النص معزولا عن مصدره، يدعم به رأيه بأسلوب آخر لا يختلف عن دلالة معناه المحدد سلفا...))[38]، ذلك أن العبرة بمعاني وأوصاف لا بمعاني وأشكال على حد تعبير الأصوليين.

ومثال ذلك مثلا ما جاء في ماهية التوجيه، الذي هو من جنس الاستطراد، حين ردّ على "ابن رشيق" قائلا:((...ولهذا كله لم نحفل بما قرره صاحب العمدة من أن الاعتراض وإن كان مبناه على وقوعه في أثناء القول فقد يقع في آخر القول وعجزه كقوله(سقيّ البشام) وقوله (سقيتِ الغيثَ أيّتها الخيّام) لأن هذا كله وما أنشد ليس باعتراض ولا داخل في جنسه، بل داخل في نوع الاعتماد من جنس الانفتال...))[39]، وفي هذا التحديد إنباء عن علو منزلة المنزع البديع في رده على "ابن رشيق المسيلي"، ثم التصحيح الذي رد القول من الاعتراض إلى الاعتماد من جنس الانفلات وليس من جنس الاستطراد، ولا بد أن نشير إلى أنه ليس "ابن رشيق" من ردّ كلامه فقط وإنما تحامل على "قدامة بن جعفر" والنظّار من الفلاسفة.

5- **المستوى الخامس/** إثبات أصل المصطلح:

انشغل "السجلماسي" في منزعه بالعودة إلى الأحضان الأولى التي ترعرع فيها المصطلح، والمصب المادي الذي جاء منه ونفر عنه، وبحثه في هذا المقام يرنو إلى بيان((المصطلح في أصله العلمي الذي نشأ فيه قبل نقله إلى حقل آخر كالبلاغة، سواء من طرفه أو من طرف سابقيه، أو وقوع المصطلح بين علمين بنفس اللفظ، فيتدخل المعنى والسياق والتوظيف الخاص بصناعة كل علم على حدة، لتوضيح مقصدية المصطلح في السياق البلاغي على عكس مقصديته في النحو مثلا أو العروض وغيرها))[40].

وبعد تحديده أصل المصطلح وبيان مردّه، قرّر((أن يعزل المتداخل والمترادف والمتشارك والمشكك، وأن يرجع المعنى إلى هويته الخاصة...))[41]و مثاله ما فصّله في جنس الالتفات والاعتراض، وهو من المباحث التي سنوضّح أجناسها العالية، والأنواع القسيمة المندرجة أسفلها، وبيان غير القسيمة منها، وكيفة انتماء هذا لذاك وفق ما قرّره "السجلماسي".

وعليه فإننا نستطيع القول إن "السجلماسي" كان يفعل ذلك عن دراية وتخطيط مسبق، وعلم غزير واسشراف للنتائج التي سيؤول إليها عمله، وحتى وإن لم يصرّح في مقدمة كتابه عن نتائج عمله المتوخاة، إلا أنه ترك الحكم للمتلقي المتخصّص الذي يستطيع فهم عمله فقط، دون غيره من المتلقين العوام.

6- المستوى السادس/التدليل والتطبيق:

دأب "السجلماسي"على بناء الأجناس وفق هرمية متعالية الأوجه، تبرز الأنواع وأنواع الأنواع، وتدلّل بدورها على الكينونة الاصطلاحية التي تنبثق من مواد علمية مختلفة، تكاد تلامس في معظمها المعطى الفلسفي الهيولي والرياضي المعقّد أحيانا، وقصد إفهام المتتبع لمناحي أبوابه الاصطلاحية، تفرّد بالتطبيق والتدليل على كل صغيرة وكبيرة، سواء كان ذلك من القرآن الكريم أو من عيون الشعر العربي، أو من الحديث النبوي الشريف، وكثيرا من مأثور كلام العرب وغير العرب، ممّا يدل على سعة مطلبه، وحصافة رجاحة عقله.

ولتوضيح المنحى التطبيقي الذي صاغه "السجلماسي"، عنّ لنا أن نضع جدولا تراتبيا نوضّح من خلاله الكم التمثيلي الهائل، الذي جعله بين يد القارئ وضيحا وتفعيلا وحجاجا ومنه:

القرآن الكريم [42]		الحديث النبوي	الشعر العربي		نصوص متفرقة	
214آية	10مكررة	05 أحاديث	677نص	مكرر23	16نص	

ناهيك عن توظيفه ل(140) مرجعا ومصدرا من المصادر التي أرّخت بشكل لافت للبلاغة العربية، البعض منها سمّاه باسمه مباشرة، وكثيرا على سبيل الإحالة، كما يجب أن نؤكد على أن الهالة الشعرية التي اصطبغ بها المنزع، تدل دلالة على التوجه الأسلوبي الذي حاول "السجلماسي" الوقوف عليه بداية من العتبة، وليس الاستشهاد والمحاججة القوية والتوظيف السليم للشواهد الشعرية والقرآنية وغيرها، إلا تطمينا وتوضيحا واستجلاء لكل لبس قد يلحق بجملة الأجناس البلاغية التي أتى على حصرها وتحليلها وتقسيم أنواعها.

7- **المستوى السابع**/توظيف المنطق:

لا نعجب حينما نجد "السجلماسي" يقف على المصطلح في موطئه ونهجه الصناعي والاستعمال الفعلي والمتصور، على أساس فلسفي منطقي تجريدي، فقد أبنّا سلفا (الملخّص)عن ماهية هذه المدرسة المنطقية، التي بدأت مع "حازم القرطاجني" واختتمت "بابن خلدون"، ولكن سنبيّن ما تعلّق بالمصطلح قيد الدراسة، سواء كان ذلك على مستوى التفكير أو التصور أو الممارسة، لنسقيّة الجنس وتتبع تقسيماته وتفريعاته.

يستعمل "السّجلماسي" فكره في بلورة الصّورة الفعليّة لمتصوّر الجنس العالي، انطلاقا من التّحليل المنطقي لعناصره المتداخلة خاصة في الفلسفة، ثم يبرز لك الأوجه البانورامية للمصطلح عند أرباب المدرسة الرشدية والأرسطية والسّينوية، وغيرهم، من ذلك حديثه عن نوع " الاكتفاء بالمقابل" حيث يرجع فيه إلى أرسطو في كتابه" المقولات" من كتاب "الثمانية المتفقة أسماؤها"[43]، وكذا فعل مع نوع "الغلو" حين رد

على الفلاسفة بقوله:((...وقوم يرون أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث الامتناع، فالموضوع للصناعة الشعرية عندهم الممتنعات وهو قول مرغوب عنه، مرذول عند محقّقي الأوائل، وقد صرح بترذيله أبو علي ابن سينا في صدر كتاب (القياس))[44]، وكثيرا ما يتقي التضارب بعد إفحام الخصم بالحجة.

خاتمة:

وتأسيسا على ما ذكر، فإنّنا نوافق إلى حدّ كبير ما ذهب إليه "محمد مفتاح" بقوله:((إن قارئ كتاب المنزع يدرك بوضوح مدى تمكن "السجلماسي" من الكتب المنطقية لأرسطو في متونها، ومما دار حولها من شروح وتلخيصات وتفسيرات في العالم العربي والإسلامي))[45]، ويضيف بنوع من التخصيص المنهجي للتأكيد في قوله:((فالمؤلف يحيل بكيفية مباشرة على كتاب المقولات والشعر والجدل، ويذكر الفارابي وابن سينا، ولكنه كان يجادلهم جميعا، ويناقشهم ويختار من الآراء ما يساير وجهة نظره... فقد تبنى خلفيات أرسطو الميتافيزيقية والأنطولوجية ما عدا موضعا واحدا حيث مقولة " الكم " ونوعيه))[46]، فالجوهر عالم مستقل بنفسه لا يتأثر مطلقا، ولا ينفلت إلى أجزاء قد تخل بالمعنى الذي يرتضيه الناظم أو الخطيب في كلامهم، وهو ما يجعل من دلالة الفهم أقوى وأمتن.

وعلى هذا الاعتبار يمكننا حصر أهم النتائج المتوصّل إليها في النقاط التالية:

- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع من تأليف السجلماسي الأنصاري وقد انتهى من تأليفه سنة 704هـ.
- ينبني معمار المنزع على تحديد مفهوم عام وخاص للدرس البلاغي العربي والمغاربي.
- ينتمي "السجلماسي" الأنصاري إلى المدرسة البلاغية المغاربية الفلسفية إلى جانب ابن "البناء العددي" و"ابن عميرة" وغيرهما.
- أسّس "السجلماسي" منزعه على أجناس عشرة مدرجا ضمنها عناصر الاصطلاح البلاغي.

- كما أسس نظاما خاصا بالمصطلحات، جاعلا منها العالي والمتوسط والأدنى حسب درجة استحقاق المصطلح.
- تتفاوت خصوصية البناء الاصطلاحي من مصطلح لآخر بحسب التنوع والتفرع.
- بناء المصطلحات العليا عند "السجلماسي" مرتبة بحسب قوتها في الاستعمال العام .
- هيكلية الفن الاصطلاحي ومتصوراته مبنية على الفعل المنطقي والاستدلال الفلسفي.
- تجنيس أساليب البديع عند "السجلماسي" مردّها إلى قوة وجود واستعمال المعاني والبيان والبديع.
- الأسلوب هو الموجه للاستعمالات البديع عند "السجلماسي".
- حصر الأوصاف البانية لمفاهيم المصطلحات تتحدّد من خلال المعاني الجمهورية والفاعلية و الموطئ.
- الاستعمال الواسع لنظرية الحدود والأبنية في كتاب المنزع البديع.
- الاستشهادات المتوافرة في الكتاب فاقت الأكثر من 700 شاهد من القرآن الكريم والشعر العربي.

هوامش

*- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح:علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط،ط1، 1980.

*- ينظ رمقالاتنا في مجلة مقاليد العدد 05 والعدد 14 ومجلة حوليات التراث العدد14.

[1]- علال الغازي ، تصدير مقدمة المنزع البديع ، م.س، ص54.

**- ينظر لبيان هذا المبتغى كتب ابن البناء: الروض المريع في صناعة البديع، وكتاب فقه الحساب، وكتاب مراسم الطريقة وغيرها.

[2]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص106.

[3]– محمد بازي، التأويلية العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ،ط1، 2010، ص 65.

[4]– ابن البنا العددي، الروض المريع في صناعة البديع،تح: رضوان شقرون، ط1985، ص 87.

[5]– محمد بازي، التأويلية العربية، م.س، ص 171.

[6]– علال الغازي، مناهج الأدب بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، م.س، ص 493.

*– يرجّح أن حازم القرطاجني استخدم مصطلح المنزع أو المنازع الشعرية في حديثه ((إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتماداتهم فيها وما يميلون بالكلام نحوه أبدا ويذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها))منهاج البلغاء، م.س، ص365. إذ اللّافت للنظر أن المغزى من هذه الإفادة هو تعريف المنزع على أساس الأسلوب الذي يستخدمه الشاعر من خلال استعماله للفظ، مع دقة اختياره وفق صيغ وعبارات معينة، أو لنقل طريقته في الكتابة والنظم، ولكن يبدو أن دلالة المنزع عند السجلماسي تكاد تكون أعم وأوضح وأشمل من كونها قاصرة على المنحى الشعري، وإنما يراد بها الوجه الأعم لفعل الصياغة الأدبية أيا كان مردها.

[7]– علال الغازي ، مناهج النقد الأدبي بالمغرب ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،الرباط،ط1، 1999، ص 494.

[8] – السجلماسي، المنزع البديع، م.س، ص180.

[9]– علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، م.س، ص495.

[10]– ألفت كمال الروبي، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع ، الهيئة العامة، مصر ، 2001،ص320.

[11]– محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، الرباط، دار الأمان، ط1، 2005، ص 69.

*– حلّل محقق المنزع البديع علال الغازي العلاقة الوطيدة التي اتكأ عليها السجلماسي في تحليله وربطه الأسلوب بالمنطق والفلسفة، ومحاولة خروجه من حين إلى حين عن الجو الفلسفي إلى الواجهة الأدبية، لمزيد من القراءة ينظر مقدمة المنزع، ص 131 وما بعدها.

[12]– نفسه، ص498.

[13]– المنزع البديع، م.س، السابق، ص 180.

[14]– المنزع البديع، م نفسه، ص 208.

[15]– نفسه، ص، 398.

[16]– المنزع، السابق ، ص 480.

[17]– علال الغازي، مناهج النقد الأدبي، م. س، ص499.

[18]– محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، م. س، ص 104.

[19]– السكاكي ، مفتاح العلوم،،تحقيق، نعيم زرزو ، بيروت، دارالكتب العلمية، 1983 ، ص 03.

[20]– السجلماسي، المنزع البديع، م. س، ص 180/179.

[21]– م. س ، ص 180.

[22] – المنزع البديع، م.س، ص180.

[23]–نفسه، ص182.

[24]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، م.س، ص 07.

[25]– سورة الزمر ،73. كما ينظر : السجلماسي، المنزع البديع ، ص190.

*– اضطررنا هاهنا إلى تقفي مسائل جد مهمة خاصة العتبات عند علال الغازي.

[26]– عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي، الدارالبيضاء، مطبعة النجاح، ط1، 1999.

، ص 703.

[27]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، إفريقيا الشرق،2001، ص 75.

*– تقسيمه للبلاغة إلى عشرة أقسام يذكرنا بتقسيم الرماني الذي جعل البلاغة عشرة أقسام: الإيجاز ، التشبيه، الاستعارة، التلاؤم، الفواصل، التجانس، التضمين، المبالغة، حسن البيان، والمرجح أن السجلماسي استلهم المقولات العشرة في تقسيم صناعة البيان فأراد أن يحدد لهذه الصناعة وجوها عشرا تعرف بواسطتها ماهية البيان. ينظر عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي، م س، ص 703.

**– كل رقم يمثل عددا من المصطلحات الموجودة داخل الأجناس العليا .ف "19" هي تسعة عشر مصطلحا.

[28]– السجلماسي، المنزع البديع، م.س، ص 181.

[29]– م.س، ص 271.

[30]– عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة، م.س، ص 702.

[31]– شفيع السيد، أساليب البديع في البلاغة العربية، مصر ، دار غريب للنشر ، 2006، ص22.

[32]– المنزع البديع، م.س، ص 211/210.

[33]– علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، م.س، ص 508.

[34]– مناهج النقد الأدبي ،م.س، ص 508.

[35]–م.س، ص نفسها.

[36]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، م.س، ص 63.

[37]– المنزع البديع، م.س، ص 288.

[38]– المنزع البديع، م.س، ، ص 288.

[39]– السجلماسي، المنزع البديع، م.س، ص 454.

[40]– علال الغازي، مناهج النقد الأدبي ، م.س، ص 510/509.

[41]– محمد مفتاح،التلقي والتأويل، م.س، ص 64.

[42]– ينظر، علال الغازي، مناهج النقد الأدبي، ص 482/481.

[43]– علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، م،س، ص 552.

[44]– السجلماسي، المنزع البديع، م.س، ص 275/274.

[45]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، م.س، ص 62.

[46]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، م. السابق، ، ص 62.

مجلة إشكالات ISSN: 2335-1586
مجلد: 07 عدد: 01 السنة 2018 رقم العدد التسلسلي 14

ألعاب النحو- استكشاف حدود اللغة

Grammar Games - Exploring Language Limits

لورنزو بونولي[1]
تقديم وترجمة: أمين قادري
جامعة الجزائر-02-أبو القاسم سعد الله
amine-alahmady@hotmail.com

تاريخ الإرسال:2018/01/29	تاريخ المراجعة:2018/01/30	تاريخ القبول:2018/03/05

ملخص البحث

يختبر المقال الذي نعرض ترجمته أطروحة في فلسفة اللغة تتلخص في الطرح التالي: "من منظور الإنتاج، كل محاولة لإضافة شيء جديد للغة تمر حتميا عبر استعمال لا-نحوي لها، يستكشف حدود إمكاناتها الدلالية. وبالتوازي: فمن منظور التلقي، كل قراءة تبحث عن شيء جديد في نصٍ ما تقتضي مجهودا تأويليا يقود القارئ كذلك إلى الاصطدام بحدود لغته". ومن أجل توضيح المنحيين الإنتاجي والتأويلي للجملة المتضمنة شيئا جديدا بالنسبة للنسق اللغوي والثقافي الموزي له، يعتمد المؤلف على أعمال فيلسوف اللغة لودفيج فيتجنشتاين، ومنظّر جماليات التلقي فولفجانج أيزر، في سبيل تأسيس مبادئ كسر الحدود الفاصلة بين اللغة المألوفة والمستجدات الدلالية.

الكلمات المفاتيح: فلسفة اللغة، حدود اللغة، اللا-نحوية، فيتجنشتاين، أيزر.

Summary:
The article that we propose to translate examines the philosophy of language in the following issue: "From the point of view of production, any attempt to bring something new to language is inevitably achieved through a grammatical use of language that explores the limits of its semantic possibilities, and, at the same time, from the point of view of reception, any reading which seeks something new in a text requires an interpretative effort which also leads the reader to come up against the limits of his language. To clarify these two aspects, the author essentially refers to the works of

Ludwig Wittgenstein and Wolfgang Iser in order to break the barrier between familiar language and semantic addition.

Key words: language philosophy, language limits, ungrammaticality, Wittgenstein, Iser.



01-عرض مضامين المقال:

صبت البنوية عبر عقود طويلة من تطبيقها على العلوم والتخصصات المختلفة جهدها على دراسة البنية الداخلية للموجودات الفيزيائية القابلة للقياس والملاحظة، محاولةً من خلال ذلك تحديد الأنساق السكونية الكامنة وراء التحرك المستمر لموجودات العالم. وكان لهذا الاهتمام البالغ بالأنساق ما يبرره في ظل العشوائية المنهجية التي ميزت كثيرا من البحوث في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، خاصة البحوث الإنسانية منها. وكان للدرس اللساني نصيب غير منقوص من هذا الحراك، بل لعلنا نقول إن صورة التحليل البنوي اللساني تعد صورة نموذجية لتحديد الأنساق في البنوية.

غير أن العمل الكبير الذي أنجزه الباحثون في هذا السياق لم يمكنه أن يتجاوز حدود الموجود –وصفا أو تحليلا أو تصنيفا–، وقد أدى هذا النوع من الانسداد إلى حمل الباحثين في نظريات المعرفة على تأسيس نظم معرفية جديدة تسمح بالانتقال بين البنى وتوسيعها، ومحاولة ملاحظة النظام في الحركة. وواكبت هذه الحاجة انفجار ثورة المعلوميات وعلوم الاتصال والانتشار الواسع لوسائله، هذا بالإضافة إلى تحرك الاقتصاد بشكل مذهل عن طريق فتح السوق العالمية. كل هذه المعطيات حملت المنتمين إلى كل العلوم والتخصصات والانتماءات إلى البحث عن "الجديد" خارج عوالمهم الضيقة، أو البحث عن طريقة لفهمه داخل هذه العوالم التي لا تعرفه، ولا تملك أنساقا تفسّره.

من الواضح جدا أن مشكلة التعرف على ما لا يمكن تفسيره في أنساقنا الداخلية كانت مطروحة منذ القديم مع الرحلات الاستكشافية والحروب عبر التاريخ،

إلا أنها لم تبلغ أن تكون موضوعا لمعرفة منظمة، وإنما عالجها الكتاب بصورة سطحية أحيانا، وميتافيزيقية أحيانا أخرى، إلا أن الاهتمامات المعرفية التي صارت على واجهة البحث العلمي في القرنين العشرين والواحد والعشرين دفعت الباحثين إلى معالجة هذا المأزق بجدية. ولئن توزعت بعض التخصصات النظر فيه بحسب حاجاتها كالترجمة مثلا، فإن حقل فلسفة اللغة قد اضطلع بالبحث النظري العام فيه موضحا الطريقة التي يمكن للغة أن تستوعب بها ما يقع خارجها، وبالتالي خارج الأنساق الفكرية للمتكلمين بها.

ويحاول المقال الذي نقدم لترجمته أن يقدم معالجة تناظرية لهذه المشكلة: من وجهة نظر الإنتاج ومن وجهة نظر التلقي، أي كيف يمكن للمتكلم أن يعبر عن شيء "جديد" و"غير موجود في نسقه الوجودي". ينطلق لورنزو بونولي من أربعة آفاق خطابية يرى أنها تمثل بجلاء حقيقة الجديد، إما من ناحية إنتاجية (باعتبار الفلسفة منتجة للمفاهيم)، وإما من ناحية إبداعية (باعتبار الشعر والخيال العلمي ميدانين للإبداع الفني للصور والمفاهيم)، وإما من ناحية تقابلية (باعتبار الإثنوغرافيا مجالا لتقابل المفاهيم الثقافية خصوصا والحضارية عموما المختلفة بين الإثنيات المختلفة).

ويرى بونولي أن هذه الميادين تقود بالضرورة إلى اصطدام المنتج والمتلقي على السواء بما لا يستطيعان تعيين حدوده الوجودية ولا المفهومية انطلاقا من لغتهما، وبالتالي فإنهما مدعوان -كل بحسب موقعه من عملية التخاطب- إلى مواجهة حدود لغتهما، أو "استكشافها" بتعبير بونولي، هذا الاستكشاف الذي يقود بالضرورة إلى التوسيع لاستيعاب ما كان خارجا قبل هذا الاستكشاف عن حدود المقبولية، بل عن حدود المعقولية، وهو ما يوصف في التقاليد اللسانية النظرية[2] عادة بـ: "اللانحوية" agrammaticalité.

ويقترح بونولي لحل هذه المشكلة مقاربتين لعلمين من أعلام الدراسات الفلسفية والأدبية المعاصرة، هما لودفيج فيتجنشتاين وفولفجاج أيزر. ومع أن الرؤيتين متمايزتان تمام التمايز من حيث نطاق البحث: بين فلسفة اللغة ونظرية التلقي، فإن

بونولي استطاع أن يصنع من مقابلة المقاربتين في حدود الموضوع نسيجا محكما قارب به إشكالية الدراسة من وجهة الإنتاج ومن وجهة التلقي.

02-ثلاث رؤى تطبيقية لاستكشاف حدود اللغة:

ليس من غرض هذه المقدمة عرض مواقف فيتجنشتاين وأيزر من مسألة حدود اللغة، لأن كل عرض بعد محتوى النص المترجم سيكون كلاما مكرورا لا يرجى منه استزادة في الموضوع، ولكن وقع الاختيار على منظور آخر نراه متمما لموضوع الدراسة وكاشفا عن المناحي التي يمكن أن يستفاد فيها من نتائجها. والتي تتوزع بين الدراسات اللسانية النظرية والتطبيقية التي تقارب اللغة في جانب اضطلاعها بالتغطية السيميولوجية للمستحدثات والإبداعات المادية والمفهومية على السواء.

***ميدان المراجعات التراثية:** إن أول ما لفت انتباهنا ونحن نقرأ مضامين دراسة بونولي، مركزية الفكرة في تحديد المقبولية الدلالية للأحداث الكلامية، وقد ردنا هذا الاستنتاج رأسا إلى أحد أعرق النصوص وأهمها في الدرس اللغوي العربي، وهو نص سيبويه في مقدمات كتابه، المسمى: "باب في الاستقامة من الكلام والإحالة"[3] الذي يحدد فيه أقسام الكلام بالنظر إلى الاستقامة النحوية والقبول الدلالي، يقول: "فمنه مستقيم حسنٌ، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتُك أمْسِ وسآتيك غداً. وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: أتيتك غدا، وسآتيك أمس. وأما المستقيم الكذب فقولك: حَمَلتُ الجبلَ، وشربت ماء البحر، ونحوه. وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيداً رأيت، وكي زيد يأتيك، وأشباه هذا. وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس"[4].

وقد أثار هذا النص حركة نقدية كبيرة وعميقة شغلت بالدرجة الأولى شراح سيبويه، وانصبت أساسا على تحديد وجود بعض الأقسام ومعناها، إضافة إلى محاولة استكشاف أقسام أخرى لم ينص عليها سيبويه، وتنوعت المواقف منه بين موجّه ومخالف وناقد وموسع. ومن المثير للاهتمام أن أكثر المناقشات الدائرة في هذا

الموضوع انصبت على قسم "المحال" بصنفيه: المحال الخالص، والمحال الكذب، حيث نجد الأخفش مثلا–وهو تلميذ سيبويه وراوي كتابه– يخالف شيخه في وجود المحال الكذب فيقول: "وأما المحال فهو ما لا يصح له معنى، ولا يجوز أن تقول فيه صدق ولا كذب لأنه ليس له معنى، ألا ترى أنك إذا قلت أتيتك غدا، لم يكن للكلام معنى تقول فيه صدق أو كذب"[5].

ويرتبط تصور الإحالة عند سيبويه أساسا بالكلام العادي، وهو ما يتصوره عبد الرحمن الحاج صالح في قوله: "وامتنع سيبويه من أن يسمي المحال مستقيما مع أنه قد يكون لفظه مستقيما، **ولعله التفت إلى عدم وجوده في كلام الناس العادي**"[6]، وهذا الارتباط يطابق ما يسميه بونولي (familer langage) الذي من خلاله يصل المنتج والمتلقي على السواء إلى تحديد الغرابة أو الطرافة.

على أن الجهود اللغوية العربية لم تتوقف عند الأقسام التي ذكرها سيبويه، بل حاول فلاسفة لغة آخرون أن ينظروا فيما تحتمله قسمة التركيب، فبين السيرافي مثلا أن قسم المحال يمكن أن يتصف بالاستقامة اللفظية، وذلك في قوله ضمن المناظرة المشهورة التي نقلها التوحيدي: "...قال قائل: من الكلام ما هو مستقيم حسن، ومنه ما هو مستقيم محال، ومنه ما هو مستقيم قبيح، ومنه ما هو محال كذب، ومنه ما هو خطأ"[7].

ومن خلال تدبّر النصوص الفارطة يتبين أن قسم المحال يتميز عن الكلام العادي على قدر تعقل المعنى، وهو ما يجعل منه قسما منفتحا على تقبل الدلالة وصناعتها، كما هو الحال في باب المجاز. وهذا التوجيه يفسّر لنا العلة الموجبة لإدراج المحال ضمن تقسيمات الكلام عند النحاة العرب القدامى، وأنه محال ما لم يدرك له معنى، ومنتقل إلى الأقسام الأخرى على قدر تعقّل معناه.

*__ميدان الترجمة والمصطلحية ولغة التخصص:__ من أوثق الميادين بمشكلة بحثنا ميدان الترجمة، ذلك أنه الميدان الذي تتقابل فيه اللغات بكل حمولاتها الثقافية، وبالتالي فهو الميدان الذي يجلي بوضوح كل الاختلافات والفراغات الناتجة عن عدم التطابق اللغوي في أنظمة الدلالة أولا وفي الحمولات الثقافية ثانيا، وهو ما أدى

ببعض المتخصصين مثل كاتفورد إلى التصريح باستحالة ترجمة العناصر الثقافية[8]، أو باستعمال لغة بحثنا: استحالة التعبير عن شيء جديد صادر عن ثقافة أجنبية.

وقد عولجت مسألة ترجمة العناصر الثقافية (culturèmes) ضمن عدة مقاربات كان أهمها مقاربتا التوطين(domestication) والتغريب(dépaysement) في التعامل مع العناصر المنتمية إلى ثقافات مختلفة[9]، ولئن كانت مقاربة التوطين تعمل على محاولة إزالة الغرابة عن العناصر الثقافية الطارئة، عن طريق إعطاء البدائل القريبة المعروفة في اللغة الهدف، فإن مقاربة التغريب تجتهد من جهة أخرى في المحافظة على النص الأصلي والأمانة في نقل مضامينه، وبالتالي فإنها تسعى من خلال آلياتها إلى إدخال شيء جديد إلى اللغة والثقافة الهدف، أي بتعبير بونولي: "شيء لم يقل من قبل في هذه اللغة".

ولا نشك في أن المتخصصين في علم الترجمة (traductologie) يمكن أن يستفيدوا استفادة بالغة من الأفكار التي يطرحها بونولي، سواء في ذلك الجانب التأويلي للنص الأصلي أو الجانب الإنتاجيّ للنص الجديد، وأن طرح بونولي يمكن أن يستثمر في مقاربة موحدة، تتضمن العناصر الدلالية الجديدة، ولكن في قوالب لغوية ناتجة عن استكشاف حدود اللغة الهدف.

ومما يلحق بميدان الترجمة إما باتحاد الموضوع وإما باتحاد تقنيات الإنجاز ميدانا المصطلحية (terminologie) ولغات التخصص (LSP)، حيث من المطلوب أيضا استكشاف حدود اللغة من أجل تمكين المتخصصين من التعبير عن أفكار ومفاهيم جديدة لا وجود لها في النسقين اللغوي والثقافي للأمة. وهذا يعني أن هذين الميدانين يبقيان في انتظار استقبال نتائج تطوير أفكار استكشاف حدود اللغة، كما يطرحها بونولي، شأنها في ذلك شأن كل التخصصات اللسانية التطبيقية ذات العلاقة بالموضوع.

03-ملاحظات على ترجمتنا:

إن المقال الذي نعرض التقديم له وترجمته تم عرض مضامينه ضمن أعمال الملتقى المنظم بالشراكة بين تكوينية الدكتوراه متعددة الاختصاصات (FDI) بكلية

الآداب، وشعبة الفلسفة بجامعة لوزان، بتاريخ 18-19 أبريل 2007. وتم نشر أعمال الملتقى بمجلة (Lire et Ecrire) في إصدار سنة 2008. ويحتل المقال المقصود الصفحات من 124 إلى 137.

ونحتاج قبل الانتقال إلى قسم الترجمة أن نذكر مجموعة من التنبيهات المتعلقة بعملنا الترجمي:

1-يستعمل لورنزو بونولي مجموعة من الرموز الإحالية والمنهجية المختلفة نسبيا عن المتداول في التقاليد المنهجية العربية، وقد أحوجنا الأمر إلى التنبيه على بعض المواضع منها في الحواشي. إلا أن أهم مسألة تستدعي التنبيه أن بونولي وقع في اختلاف إحالي في رموز الإحالة على مؤلفات فيتجنشتاين خصوصا، وذلك أنه في ببليوغرافيته أحال على الطبعات الفرنسية، في حين أنه في متن المقال اعتمد الترميز بالحروف مشيرا إلى العناوين في أصلها الألماني، وهو ما سبب لنا اضطرابا في فهم الإحالات قبل أن نهتدي إلى هذا الاختلاف. وهكذا فعوض أن يرمز مثلا إلى كتاب "تحقيقات فلسفية" (investigations philosophiques) بالرمز (IP) اعتمد الرمز (PU) إشارة إلى العنوان الألماني: (Philosophische Untersuchungen)، مما أحوجنا إلى تتبع العناوين الأصلية.

2-من المسائل التي احتاجت منا وقفة وتأملا ومباحثة معايير الاختيار في ترجمة مصطلحات فولفجاج أيزر، إذ إن هذا الدارس الموسوعي يحيل من خلال مصطلحاته على أكثر من ميدان دراسي، وتجد مفاهيمه جذورا وامتدادات في حقول فلسفية وأدبية متنوعة، مما يجعل بعض مصطلحاته ذات حمولة دلالية أعمق من مقصود السياق القريب. ويمكن أن نمثل لهذا بمصطلح (négation) الذي ترددنا في ترجمته بين: النفي والسلب والإنكار، قبل أن نستقر على المصطلح الأول لما في المصطلح الثاني من أصول ماركسية، وفي الثالث من تقييم أخلاقي، وكلاهما غير مراد في فكر أيزر.

3-يبدو أن بونولي يولي أهمية كبيرة للشكل الذي أخرج فيه المقال، وللطريقة التي قسم بها الفقرات بحسب مضامينها المعرفية وتسلسلها الاستدلالي، وسعيا منا

إلى المحافظة على أكبر قدر من المحتوى، فإننا فضلنا المحافظة على هذه التقسيمات، وإن ظهر النص المترجم بعد ذلك في بعض المواطن مقتضب الفقرات، كما لاحظنا اعتماد بونولي بكثرة على التمييزات والتأشيرات الخطية (كالخط المائل)، من أجل لفت الانتباه إلى موضع أو كلمة معينة، وهو ما اجتهدنا كذلك في المحافظة عليه على قدر الاستطاعة.

4-احتوى نص بونولي على مجموعة من التعليقات في الحواشي، وقد قمنا بترجمتها وإدراجها ضمن تعليقاتنا، مع تمييز تعليقاتنا عنها بكلمة (مترجم). وذلك للمحافظة على الوحدة الشكلية للإخراج.

04-نص الترجمة:

"تُزهر اليعاسيب في اخضرار".

(بول إيلوار: الحب والشعر، ص153).

"التوائم شخص واحد، وهم طيور".

(إيفانس-بريتشارد: ديانة النوير، ص128).

"حدد الترتيب والفاصلة على القرن، واقطع لي مفصلا".

(صموئيل ر.ديلاني: الزمن باعتباره مروحة أحجار شبه كريمة، ص221).

"لمن يقول: لي جسد، يمكن أن نسأل: من الذي يتكلم هنا بهذا الفم؟"

(فيتجنشتاين: عن اليقين، ص76).

هل هناك ما يقرب بين هذه الشواهد الأربعة؟

إنها صادرة عن أربعة آفاق خطابية مختلفة: الشعر، والإثنوغرافيا، والخيال العلمي، والفلسفة. والممارسات الكتابية التي تندرج فيها عميقة الاختلاف، ومقاصد مؤلفيها أيضا، كما هو الحال كذلك مع القراءات التي تدعو إليها.

ولكن مع هذه الاختلافات، فإن هذه الشواهد الثلاثة[10] تحمل ميزة مشتركة: إنها-ابتداء-تبدو: "غريبة"، فدلالة ما قيل لا تبدو مفهومة مباشَرة، بل تبدو-عند تجريدها عن سياقيها القريب والبعيد-غير منسجمة.

ويهدف عرضي الذي لا يزال في مستواه الاستكشافي، إلى تحليل هذه التشكيلات من جهة الإنتاج ومن جهة التلقي على السواء، وذلك -تحديدا- بالاستعانة بمؤلفين على الخصوص: لودفيج فيتجنشتاين، وفولفجانج أيزر، وسأعرض لهذه "الغرابة" باعتبارها نتيجة لعملية "استكشاف لحدود اللغة"، استكشافٍ يبدو لنا ضروريا في الحالات المذكورةِ لـ"إضافة شيء جديد للغة"، "شيء لم يُقَل من قبل": صورة شعرية، أو مظهرٍ من مظاهر ثقافة أجنبية، أو عالم من عوالم الخيال العلمي، أو مشكلة فلسفية.

إن وضع هذه الأقوال بعضها بجانب بعض، مع عزلها عن سياقها التداولي، تصرُّف اعتباطي يزيد من غرابتها وصعوبة فهمها مقارنة بإيرادها في مقامتها التلفظية، إلا أنه تصرّف واع يهدف إلى قطعٍ مؤقتٍ للرابط الذي يصلها بممارساتها الخطابية التي أنتجتها، وذلك من أجل وضعها على المستوى نفسه لتحليلها من منظور لساني محض، كاستكشاف للإمكانات الدلالية للغة.

إن هدفي تحديدا هو توجيه فحص نحوي محض لهذه الجمل، ومعنى "نحوي" ههنا -كما سنراه لاحقا- يرجع إلى تصور فيتجنشتاين للنحو، حيث يُعتَبَر مجموعة من القواعد التي تحكم ألعابَ اللغةِ المختلفةَ -أو إن شئنا: الممارسات الخطابية المختلفة- المتداولةَ في جماعة لغوية معينة.

من هذا المنظور، يمكن أن نقول إن هذه الجُمل[11] تشترك في نوع من "اللا-نحوية"[12]، إذ تعكس استعمالا لغويا يضاد الاستعمالات المألوفة عندنا. إن هذه الملفوظات وإن كانت مصوغة بالفرنسية[13]، تستشكف إمكانات توليفية غير معهودة. ويمكننا القول إنها تلعب على حدود إمكانات الدلالة نفسها في اللغة المألوفة، وتكسر -نوعا ما- الأمان و"الهدوء" الدلالي الذي يميز استعمال اللغة في كلامنا اليومي.

ينبثق عن هذه الاعتبارات مظهران: فمن جهة هناك تجربةُ حدود اللغة المألوفة، المنبعثةُ من مثل هذه الجمل التي تستكشف إمكاناتها الدلالية، ومن جهة أخرى هناك ضروريةُ أو حتميةُ المرور من مثل هذا الاستكشاف من أجل التنبه إلى

"شيء جديد" في لغة مألوفة، أي إلى شيء لم يضف من قبل إلى اللغة، أو لم يُقل من قبل فيها بكلماتها ومفاهيمها.

يمكنني إذاً صياغة الأطروحة المزدوجة التالية التي سترافقني في عرضي: من منظور الإنتاج، ***كل محاولة لإضافة شيء جديد للغة تمر حتميا عبر استعمال لا-نحوي لها، يستكشف حدود إمكاناتها الدلالية***. وبالتوازي: فمن منظور التلقي، ***كل قراءة تبحث عن شيء جديد في نصٍ ما تقتضي مجهودا تأويليا يقود القارئ كذلك إلى الاصطدام بحدود لغته.***

1)من منظور الإنتاج: اللا-نحوية واستكشاف حدود اللغة.

من دون قصد إلى تقديم تحليل شامل، أرجع سريعا إلى الجمل الأربعِ السالفة من أجل أن أحدد في ممارساتها الخطابية-على الترتيب- حدود اللغة التي تعكسها.

ولا أريد الوقوف على جملة إيلوار[14]، إذ في ما يتعلق باللغة الشعرية لا يبدو أن فكرتي تطرح إشكالا، بل على العكس من ذلك، قد تبدو بديهية، فالجميع متفقون على أنه يُنسب للشعر عملية إعداد لغوي يتضمن استكشافا للإمكانات الدلالية للغة المألوفة، وكثيرا ما يفضي إلى خلق توليفات كَلِميّة غريبة و"غير حصيفة"، تُنتج – بعبارة بول ريكور-: "إبداعات دلالية"[15].

في حين أنه من الأهم الوقوف على عملية استكشاف كهذه في الممارسات الخطابية الثلاثِ السالفة الذكر، ابتداء بالإثنوغرافيا.

إن الإثنوغرافي مطالب في الأصل بأن يصف في لغته خصائص ثقافات مختلفة جذريا -في بعض الأحيان- عن ثقافته، مع كل مشكلات الفهم والترجمة التي كثيرا ما تؤدي به إلى مواجهة حدود لغته نفسها، وإلى استحالة ترجمة كلام ما أو تفسير اعتقاد ما-على سبيل المثال-. إذ كيف له مثلا أن يعرض الاعتقادات المتعلقة بالتوائم عند شعب "النوير"[16] الإفريقي، حين تكون لغتهم ومفاهيمهم وتصورهم الكوني شديدة الاختلاف عنها عنده؟ إن الطريقة الوحيدة التي يمكنه اتباعها حينئذ هي أن يبحث داخل لغته عن تشكيلات يمكن أن تعكس هذا الاختلاف، مع إبقاء نفسه مقروءا ومفهوما من قِبَل جمهوره. بعبارة أخرى، عليه أن

يستكشف إمكانات لغته لإعداد توليفة من الكلمات قادرة على إبراز "المغايرة" في لغته المألوفة، أي توليفة ستُظهر حتما غرابةً ولا-نحوية من جهة أنها لم تُركَّب من قبل في هذه اللغة.

يمكن أن نفهم الآن الصعوبة التي حدت بالإثنوغرافي الإنجليزي "إيفانس-بريتشاد" إلى صياغة هذه الجملة الغريبة وغير المنسجمة في الظاهر: "التوائم شخص واحد، وهم طيور"، هذه الجملة التي ستستدعي عدة صفحات من التعليق من أجل رفع ريبة عدم الانسجام، ومن أجل شرح أن التوائم يعتبرون مثل الطيور من أجل الطبيعة شبه-الإلهية التي يستمدونها من ولادتهم المشتركة، والتي تشاركهم فيها الطيور التي تقترب من صفة الإلهية لعيشها في الجو.

والشيء نفسه يقال فيما يتعلق بلغة الخيال العلمي. فإن هذا الخطاب يطرح كذلك مشكلة وصف "شيء جديد" -عالم فضائي- انطلاقا من اللغة المألوفة. ومن أجل هذا لا يكفي -في الغالب- ذكر الصحون الطائرة أو أشعة الانتقال الذاتي، بل لا بد من إجراء عمل على اللغة المألوفة، باختراع كلمات وعبارات جديدة. ففي التعليق على عمل منجز في هذا الجنس الأدبي يبرز مؤلفو أنطولوجيا نصوص في الخيال العلمي فاعلية أسلوب الكتابة الذي يقوم على:

"استخدامٍ ذكيّ لكثير من المعاظلات المنطقية، والتنافرات التركيبية والمعجمية التي تلمّح (...) لنظام أفكار وعلاقات بالواقع، أجنبية(aliena) عن الخاصة بنا "[17]

إن هذه المعاظلات المنطقية والمنافرات التركيبية تميز كذلك عمل صموئيل ديلاني الذي قرأنا استهلاله آنفا، وهو استهلال يعطينا مثالا جيدا عما أسميته: "اللا-نحوية".

أخيرا، يَعرف الخطاب الفلسفي كذلك ضرورة استكشاف الإمكانات الدلالية للغة لا نظريا فقط، وإنما عمليا كذلك، حين يستدعي الأمر مثلًا التحررَ من اصطلاحات الكتّاب السابقين وأساليبهم. وكثيرا ما يحدث-والحال هذه- أن يقوم الفيلسوف بعملية إبداع لغوي وأسلوبي تهز الاستعمالات المعهودة. والأمثلة عن هذا

وفيرة... من هايدجر إلى دريدا مرورا بفيتجنشتاين، وأريد التركيز خصيصا على هذا الأخير من أجل تطوير فكرتي عن استكشاف حدود اللغة.

2)فيتجنشتاين وحدود اللغة.

تطرح أفكار فيتجنشتاين عدة مظاهر مثيرة لاهتمامنا من أجل الاستمرار في استدلالنا، فهذا الفيلسوف النمساوي لم يفكر فعليا في موضوع حدود اللغة–حسبُ–، بل "مارس" كذلك في بعض الأحيان كتابةً تستكشف –في ما يبدو–هذه الحدود وتصطدم بها.

إن استكشاف حدود اللغة عند فيتجنشتاين يدخل في علاقة مع تحرياته عن اشتغال ألعاب اللغة المختلفة، أو الممارسات الخطابية التي تميّز كلامنا اليومي.

ومثلما سنراه في أمثلة متعددة، فإن ما نهدف إليه من خلال صياغات غريبة وغير مألوفة، هو نوع من **نحو** ما "يمكن أن يقال" و"ما لا يمكن أن يقال" في ممارسة خطابية معينة.

وبهذا المفهوم، فإن الجملة المذكورة سابقا[18] تستكشف حدود الإمكانات الخطابية للعبةِ اللغة المرتبطةِ بالتعبير عن علاقة الإنسان بجسده، كالمثال التالي الذي يوظف إمكان التعبير عن ارتيابٍ معقول متعلقٍ بحقيقة أيدينا:

لنفترض الآن أنني الطبيب، وأن مريضا يريني يده قائلا: هذا الذي يبدو يدا ليس تقليدا لافتا، ولكنها حقيقةً يدٌ"[...] هل سأرى في هذا–حقًّا–معلومة، ولو سطحية؟ أم أنني سأتعبره لا–معنىً أُلبِسَ–وهو حقٌ–صورة معلومة؟ (عن اليقين 461).

وفي ذات روح الاستكشاف لطريقة اشتغال اللغة المألوفة، يقترح فيتجنشتاين في مناسبات أخرى عددا لافتا من الجمل "اللا–نحوية" التي تتدرج من مستوى معجمي أو تركيبي خالص إلى مستوى أكثر تعقيدا، حيث المقصودُ هو طرائقنا في القول والتفكير. وأقترح عليكم سلسلة من هذه الصياغات ولا أريد التعليق عليها واحدة واحدة، وإنما فقط من أجل إظهار اللعبة الدائرة حول حدود النحو في لغة معينة.

"الأحمر مواظب" (ص5، الأمالي).

"الوردي مساوٍ للأحمر" (ص118، الأمالي).

"أسمعُ أحمرَ" (ص209، الأمالي).

هل يمكن أن نقول إن الأحمر أقل اختلافا عن الأسود من اللَّيِّن؟ هذا طبعا: لا–معنًى. (ملاحظات فلسفية 39)

يمكننا أن نقول: "قس إن كان هذا دائرة"، أو "انظر إن كان الذي هناك قبعة". يمكن أن نقول أيضا: قس إن كان هذا دائرة أم قطعا ناقصا"، لا "إن كان هذا دائرة أم قبّعة"، ولا "انظر إن كان قبَّعة أم أحمر". (ملاحظات فلسفية، 8)

"هل يوجد من يتقبل أنه ذو معنى أن يقال: "هذا ليس صوتا، ولكن لونٌ". (ملاحظات فلسفية، 8)

هل يمكن للرجل أن يتظاهر بأنه غير واع، ولكن هل يمكنه أيضا أن يتظاهر بأنه واع؟ (مذكرات 395)

وإذا تكلم س في نومه قائلا: "إنني نائم" هل سنقول: "إنه محق"؟ (مذكرات 396)

يمكن أن نتخيل حيوانا تارة حانقا وأخرى خائفا أو حزينا أو جذِلا أو فزِعا، ولكن مشبعا بالأمل؟ ولمَ لا؟ يمكن لكلب أن يعتقد أن صاحبه بالباب، ولكن هل يمكن له أيضا أن يعتقد أن صاحبه سيأتي بعد غد؟ (تحقيقات فلسفيةII، 1).

"لا تستطيع سماع الرب يتحدث إلى غيرك، لا تسمعه إلا إن توجه إليك". إنها ملحوظة نحوية. (مذكرات، 717).

إن التحديد الذي ختم به الشاهد الأخير مهم –على الخصوص–من أجل المحافظة على وحدة منظور فكرتي. وليس المقصود هاهنا الولوج في خصومات في الإلهيات أو علم السلوك، وإنما المقصود هو طرائق التعبير. إن هذه الجمل لا تتعلق بالمميزات الفعلية للحوار مع الرب أو السيكولوجية الحيوانية، وإنما تتعلق فقط بطرائقنا في الحديث عن الأشياء. ويترتب على ذلك أن مقبوليتها لا تتعلق أساسا بالمناسبة بين القضية وحقيقة خارج–لغوية ما، وإنما باحترام قواعد نحوية أو اطرادات خطابية معينة. ولنقل بدقة أكبر: إن نحو كلمة "الرب" في لغتنا المألوفة يقترح إمكان

صياغة القضية: "أسمعُ الربّ"، ولكن لا يقترح إمكان: "أسمع الرب يكلم غيري"[19]، مثلما يوجد في نحو كلمة "أحمر" إمكان: "هذا الأحمر فاتح"، أو "أرى حُمرةً"، بخلاف: "الأحمر مواظب"[20]، أو "أسمع أحمرَ".

ويحدد فيتجنشتاين–بهذه الألفاظ–منظور بحثه:

"إن بحثنا لا ينصب على الظواهر، وإنما–كما يمكن قوله– على "إمكانات" الظواهر. إننا نعي نظام الملفوظات التي نصوغها عن الظواهر[...]

إن بحثنا إذاً بحثٌ نحويّ"(تحقيقات فلسفية، ص90).

إلا أنه إذا كان الهدف النظري لبحثه هو فعلا إمكانيةَ الظواهرِ ونظامِ الملفوظات التي نصوغها عنها، فإن المسلك الاستكشافي الذي يتوخاه يقوده إلى إنجاز ملفوظات لم تكن–في الحقيقة– موجودة من قبل، نحو–"الأحمر مواظب". بعبارة أخرى، يسعى فيتجنشتاين إلى إبراز "ما يقال"، و"ما يمكن أن يقال" بطريقة تقابلية، مرورا بـ"ما لا يقال". وللقيام بهذا يستثمر فيتجنشتاين إمكانا جوهريا في اللغة، هو تشغيل حدودها نفسها، بتهيئة هذه الحدود وتوسيعها بصياغات جديدة تظهر–بالتوازن بين النحوية واللا–نحوية–: موقعا شاغرا في الإمكانات التركيبية للغتنا، موقعا يمكن –كما سنراه لاحقا–أن يكون محلّ تشكيل دلالات جديدة قادرة على التعبير عن شيء جديد أو إضافته للغة.

3)"قول شيء جديد": الخروج عن حدود اللغة؟

إننا نمس هنا موضوعا بالغ الحساسية. ماذا يعني "إمكان التعبير عن شيء جديد"؟

نجد عند فتجنشتاين–مثلما هو عند فلاسفة معاصرين آخرين– تصورا لغويا يمكن أن يوصف بـ"الشمولي"، وهو تصور تشمل فيه اللغة كل أنشطة الإنسان، أي حيث تكون كل تجربة عن العالم وعن الذات ذات معنى داخل اللغة فحسب، حيث لا يوجد خارجها إلا اللا–معنى[21].

يسجل فتجنشتاين ابتداء في الرسالة المنطقية–الفلسفية هذا المعنى الشمولي في تصوره اللغوي مؤكدا أن:

5. 6 *حدود لغتي تعني حدود عالمي الشخصي.*

إن اللغة تمثل في الوقت نفسه شرط وجودنا وحدوده: فنحن نعيش في عالم مكتنز بالدلالة لأننا نمتلك لغة، إلا أن هذه اللغة في الوقت نفسه هي التي تحدد ما يمكن أن يسمى "عالَمنا"، ولا يمكن لهذا التحديد أن يُتجاوز. فكما ينبه فتجنشتاين:

لا يمكنني، باللغة، الخروجُ عن اللغة.

وفي هذا المنظور يطرح حينئذ مشكل إمكان التعبير في اللغة المألوفة عن شيء جديد، أي شيء لا ينتمي إلى *عالمنا*، وإنما هو آت من مكان آخر، مثل شيء يمكن أن نعيش هذه التجربة من خلال اكتشافه في ثقافة مختلفة عن ثقافتنا، أو من خلال اكتشافه في سياق البحث العلمي في طبيعة كوكب غير كوكبنا.

كيف يمكن إذاً التعبيرُ من داخل اللغة عن هذا الشيء دون اختصاره في خطاطات مألوفة؟ أو بعبارة أخرى دون أن نسلبه كل ما يفترض أن يحمل من جدّة وغرابة؟ إن الخاصية الشمولية للغة قد تؤدي في الحقيقة إلى نوع من الانغلاق الإبستيمولوجي حيث كل ما نريد قوله مسجل مسبقا في اللغة المألوفة، أو بصورة أكثر أصولية: كل *ما هو*[22]، يكون مسجلا مسبقا في الإمكانات الدلالية المقترحة من قِبَل لغتنا.

تقترح علينا الفيلسوفة الإيطالية سيلفانا بوروتي، معلقةً على موقف فيتجنشتاين مسلكا مثيرا للاهتمام لحل هذه الصعوبة، فتشير في عبارة لافتة:

لا يمكن الحديث عن الخارج، وإنما يمكن فقط الإشارة عليه بممارسة الداخل اللغوي(ص63-64)[23].

و"ممارسة الداخل اللغوي" تعني استثمار الإمكانات الدلالية المقترحة من قِبل لغتنا بطريقة تسمح بإعطاء توليفات جديدة للكلمات، وألعاب جديدة للغة، مثيرة ومقلقة أحيانا، تسمح لنا بإظهار العتبة التي لا يمكن للغتنا أن تغامر وراءها.

وبالضبط فإنه على مستوى هذه الألعاب حول حدود اللغة ونحويتها تدور– انطلاقا من اللغة المألوفة–إمكانية تحديد ما هو أجنبي عنها، وما في إمكانه أن يُدخِل فيها بعدا للجِدَّة أو الطرافة.

إن إمكانية هذه الألعاب الاستكشافية تندرج ضمن الطبيعة الاعتباطية والتركيبية للغة، وهو ما يسمح لنا بتأليف عدد غير محدود نظريا من التراكيب التي يمكن أن تنجدنا حيث لا يمكن للتراكيب الاعتيادية أن تفعل ذلك. يستنتج فيتجنشتاين هذه الإمكانية حين يشير إلى أننا:

نقول إن النحو يحدد أي التراكيب اللفظية له معنى، وأيها ليس كذلك، ولكنه أيضا ليس مسؤولا أمام أي حقيقة، أي أنه-بمعنى ما- اعتباطي. وعليه، فإذا كان ثمة قاعدة تحظر عليّ تشكيل توليف معين من الكلمات، فبما أن ذلك ممكن لي، فيكفي أن ألغي هذه القاعدة ليصير لذلك التوليف معنى (الأمالي: ص20).

إذاً، فإلغاء قاعدة نحوية يعني-في أفق دراستي- الجرأة على تركيب توليفة من الكلمات غير معتادة وغريبة، تدفع إلى التفكير في شيء لم يُفكَّر فيه إلى الساعة، بأن ندخل إلى اللغة المألوفة احتمالا تعبيريا جديدا.

إن اعتباطية اللغة هي التي تسمح بهذه الحرية، وهي حرية لا توجد في الممارسات الإنسانية الأخرى، فحين نطهو الطعام مثلا:

إذا ما طبقنا قواعد غير القواعد الصحيحة، فإننا نطبخ بشكل سيء، ولكن[...]حين نتحدث بقواعد نحوية مخالفة لهذه أو تلك من قواعدنا، فإننا لا نلحن لهذا السبب، وإنما نتحدث عن شيء آخر(مذكرات، 320).

إن هذا "الحديث عن شيء آخر" باتباع "قواعد أخرى" هو-تحديدا- ما يفتح إمكان إضافة شيء جديد وأصيل للغة، شيءٍ يمكن أن يكون له مقابل في التجربة الواقعية-في حالة الإثنوغرافيا- أو أن لا يكون-كما هو الشأن في الخيال العلمي-. ولكن في كل الأحوال فإن هذا الأمر يُنظر فيه داخل اللغة، وفي توليفات غير معتادة قد تبدو لأول وهلة لا-نحوية.

4)من منظور التلقي: النفي والاستجابة المنتجة

كيف يمكن تَمَثُّل عمليات استكشاف حدود اللغة -الآن-من منظور التلقي؟ إن هذه الجمل موجودة من أجل أن تقرأ، وقد فعلنا. وبحثنا فيها عن دلالة تمكننا من تجاوز القلق الأصلي الناتج عن لا-نحويتها.

في لحظة التلقي، يمكن أن يقال إن عمليات الاستكشاف هذه التي تُوصِل إلى إنتاج عبارات –لا نحوية تُترجَم من خلال جهد تأويلي للقارئ المدعو هو كذلك إلى استكشاف حدود لغته، بغية تحديد شروط دلالةٍ يمكن أن تتغلب على الغرابة الأصلية.

إن جهدا تأويليا كهذا يسمح بتحديد خاصيتين مهمتين لتلقي مثل هذه الجمل: أولاهما البعدُ الإيجابي[24] للتلقي، والذي يقتضي من القارئ جهدا لإعطاء معنىً لتوليفة من الكلمات قد تبدو غير ذات معنى لأول وهلة، ثم البعدُ الإنتاجي للا–نحوية، وهو الذي يدعو القارئ–من خلال تجربته لحدود اللغة المألوفة– إلى تأسيس دلالة جديدة، وهي دلالة لن تحيل حتما على خطاطات معهودة–تم استبعادها انطلاقا من اللا–نحوية–، وإنما هي دلالة ستؤسس لإمكان جديد للمعنى.

وأقترح عليكم من أجل تعميق هذه الأفكار مسلكا من خلال نظرية القراءة التي يعرضها فولفجانج أيزر في كتابه: *فعل القراءة*(1975). يتعرض أيزر في مؤلفه هذا تحديدا لمشكل قراءة النصوص الأدبية التخييلية، إلا أن استدلاله يمكن أن يُسحب بسهولة على إشكاليتنا: فالتخييل كما يتصوره أيزر يعد ممارسة خطابية تهدف إلى إضافة شيء جديد للغة، أو على الأصح تهدف–بعباراته– إلى:

التعالي عما نحن محصورون في ضيقه: الحياة في العالم الفعلي[...] (1985، ص394).

ويستنتج أيزر أن الأشكال الرمزية الممررة عبر التخييل–بطريقة مماثلة للعبارات اللا–نحوية التي رأيناها– كثيرا ما تدخل في مقابلة مع الأشكال الرمزية المألوفة مسبِّبة بذلك أثرَ "نفي" موجها قبل كل شيء إلى حتمية الأشكال المألوفة وخاصيتها المطلقة، وليصير بعد ذلك شرطا لازما للوصول إلى التعالي عن المألوف.

إن هذه المقابلة/النفي تجلّي عدم القدرة أو عدم الكفاية في اللغة المألوفة للإجابة عن اقتضاءات المعنى الجديدة التي يطرحها النص التخييلي، كما يجلي ضرورية جهد تأويلي يمكنه استكشاف الإمكانات الدلالية غير المستثمرة بعدُ. إذًا،

يجب عن القارئ إزاء بعض النصوص التخييلية مثلما هو الحال مع الجمل اللا-نحوية، أن يتمكن من:

أن يتمثل ما كان يبدو ربما غير متخيّل إذ كان تحت وطأة أفكاره الموجِّهة المعتادة (ص328).

إن مفهوم "النفي" في فكر أيزر يكتسي إذاً "خاصية إنتاجية" "خالقة للإمكان"(ص394). إنها تُوضِح "خللا في المعرفة المكتسبة" وتضعها "محل تساؤل" (ص373)، ولكنها[25] في الوقت نفسه:

تجبر القارئ على فهم المعنى الذي تنفيه بأن توازي معه معنًى ذا مضمون غير محدد (ص373).

ويستنتج أيزر كذلك أن العمل على تشكيل هذا المعنى الجديد- حتى إن لم يكن محددا- ليس بالضرورة اعتباطيا، فالنص يقترح الاتجاه و"الأداة" لإعادة تشكيله. ذلك أن المعنى الجديد يبقى في الحقيقة متعلقا ببنى النص وحمولة المعارف المعتادة التي يفترضها، غير أن هذه البنى والمعارف تتحول من خلال تجربة نفيها "إلى أداة تأويلية وتقييمية" تسمح بإعادة صياغة محتوى المعنى الجديد الذي يموضعه النفي على أنه بياض" (نفسه)، أي على أنه غير مقول:

يتمكن القارئ هكذا من إعادة الاشتغال على الأداة الذهنية التي يطرحها النص في أشكال مختلفة، وصنع موضوع تخييلي يتعالى عن المواقف المعطاة والماثلة انطلاقا مما لم يصرح به النص (1985، ص369).

إذاً، فبالاستجابة للمقابلة/النفي الناتج عن الغرابة أو اللا-نحوية لجملة أو نص تخييلي ما، يستطيع القارئ أن يُبرز عند القراءة ما يتعالى عن النص، أو ما لا يقوله النص تصريحا، ولكنه ينتجه باعتباره *أثرا جماليا* في القارئ.

وبالنظر إلى هذه الملاحظات الأخيرة، فإن فهم نص تخييلي -أو جملة لا-نحوية في منظورنا- يتمثل في عملية استجابة وتجاوز لنفي الأشكال الرمزية. وفي هذه الحالات،

فإن فهم النص ليس مسارا سلبيا للتقبل، وإنما هو ***استجابة إنتاجية لاختلاف معيش*** (1985، ص241، من إبرازي[26]).

إن مثل هذا التعريف للفهم يسمح لي بأن أشير إلى عنصرين مهمين تحديدا: فكرة الاستجابة المنتجة التي تحيل على التأسيس –في لحظة القراءة– لدلالات جديدة، من أجل التعالي عن اللغة المعهودة، وفكرة الاستجابة لاختلاف معيش التي تحيل على تجربة النفي أو تجربة حدود اللغة المعهودة، التي يتضح أنها غير قادرة على إدراك بعض التوليفات الكلمية، إلا باستكشاف إمكانات دلالية جديدة.

في الختام، سأذكر مقطعا من مؤلَّف أيزر يسمح لنا بأن نربط الحديث ببحثنا المقترح سابقا عن حدود اللغة المألوفة. ففي حديثه دائما عن النص التخييلي يشير أيزر إلى المظهر التالي:

إن النص لا يعيد –قطعا– إنتاج الأنظمة الدلالية السائدة، وإنما يرجع إلى ما هو مفترض منها، ولكنه منفي، وبالتالي فهو مُلغى. إن هذه النصوص تعد تخييلية باعتبار أنها لا تحيل على النظام الدلالي المرتبط بها، ولا على مقبوليته، وإنما باعتبارها تحيل على أفق هذا النظام وتحديده. إن هذه النصوص تحيل على شيء غير متضمَّن في بنية النظام، وإنما هو متحقق باعتباره حدًّا (ص، 133).

إن النص التخييلي –قياسا على جملنا النحوية– لا يحدد شيئا كامنا في الأنظمة الدلالية المعتادة، بل بالعكس، إنه يستكشف حدودها، ويحاول تحديد ممكنات المعنى التي ستخلق دلالات جديدة.

إننا نجد في هذا مماثلةً مهمة للفكر الفيتجنشتايني الذي عرضناه سابقا. فما هو مذكور في الحالتين هو إمكانية اللعب على حدود لغتنا بحثا عن إمكانات جديدة للمعنى تؤكد –كما في الأمثلة المذكورة في أول عرضي– إمكانية تجاوز لغتنا المألوفة، وإضافة شيء جديد من خلالها إلى اللغة، على أن إمكان التعبير عن شيء جديد وتجاوز الأشكال الرمزية المألوفة يمر حتما باستعمال غير معتاد للغة المألوفة، أي استعمال "غير حصيف" أو "لا–نحوي" ينتج أثر "نفيٍ" أو "قلقٍ" يُخرج إلى الإمكان ويُثير في الوقت نفسه تأسيسَ دلالات جديدة.

البيبليوغرافيا:

(AAVV)، متاهات الخيال العلمي، ميلانو، فيلترينيلّي، 1979.

ديلاني، صموئيل.ر، الزمن باعتباره مروحة أحجار شبه كريمة، في: الحدود المستقبلية، هـ.ل. بلانشا، باريس، سيغير، 1975(1968)، ص221-260.

بوروتي، سيلفانا، من أجل إيطيقا للخطاب أنتروبولوجي، ميلانو، جيريني، 1993.

إيلوار، بول، الحب والشعر، جاليمار، باريس، 1966 (1929).

إيفانس-بريتشارد، إدوارد.إ ديانة النوير، أوكسفورد، مطبعة كلارندون، 1956.

أيزر، فولفجانج، فعل القراءة، بروكسل، مارجادا، 1985 (1976).

ريكور، بول، الاستعارة الحية، باريس، سوي، 1975.

فيتجنشتاين، لودفيج، الرسالة المنطقية الفلسفية، باريس، جاليمار، 1921 (1961).

-تحقيقات فلسفية، باريس، جاليمار، 1961 (1953).

-الكراسات، باريس، جاليمار، 1970 (1967).

-ملاحظات فلسفية، باريس، جاليمار، 1975 (1964).

-عن اليقين، باريس، جاليمار، (1976 (1969).

-ملاحظات ممتزجة، موزفان، (ت.أ.ر)، 1990.

-أمالي فيتجنشتاين لوايزمان وشليك، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية، 1997 (1930).

-تمت-

هوامش:

[1]-لورنزو بونولي: حائز على دكتوراه عن جامعة لوزان سنة 2006 بأطروحته: "قراءة الثقافات: معرفة المغايرة الثقافية من خلال النصوص"، وباحث متخصص في ميدان التكوين المهني بمعهد البحث والتطوير بلوزان، ومهتم بعدة ميادين منها إبستيمولوجيا العلوم الإنسانية، ودراسة المغايرات

الثقافية. ينظر السيرة الذاتية والعلمية والمهنية في: -http://www.iffp.swiss/person/bonoli lorenzo

[2]-تحيل اللسانيات النظرية هاهنا على ما يقابل اللسانيات التصنيفية، كاللسانيات التشومسكية على سبيل المثال، انظر: اللسانيات الوظيفية-مدخل نظري، أحمد المتوكل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط02، 2010، ص14.

[3]-الكتاب، أبو بشر سيبويه، تحق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1988، (25/1).

[4]-المصدر نفسه، (25/1-26).

[5]-تقرير الأخفش هذا مثبت في نسخة كتاب سيبويه بمكتبة عارف حكمت بالمدينة النبوية (163 نحو)، (6/1ظ)، ونقله محقق الكتاب في الحاشية(26/1).

[6]-الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، عبد الرحمن الحاج صالح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2012، ص114.

[7]-الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دتا، (126/1).

[8]-انظر: الترجمة ونظرياتها: مدخل إلى علم الترجمة، أمبارو أوتاردو أمبير، تر: علي، إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط01، 2007، ص793.

[9]-لمزيد من التفاصيل عن هاتين المقاربتين تراجع أعمال: لاورنس فينوتي، وخصوصا: فضائح الترجمة، تر عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط01، 2010.

[10]-هكذا تخلى بونولي عن أحد الشواهد في التعداد، ونفترض أنه الأول الذي تخلى عنه كذلك في التحليل لسبب ذكره في موضعه (مترجم).

[11]-يبدو في هذه العبارة نوع من التناقض بين تسمية هذه المفوظات بالجمل، وهو توصيف نحوي، وبين وصفها عقب ذلك باللا_نحوية، إلا أنه تناقض يزول بمفهوم استكشاف حدود اللغة الذي يشتغل عليه بونولي (مترجم).

[12]-تجد اللا-نحوية تعريفها واستعمالها المطرد في التقاليد التشومسكية، إلا أن مفهوم النحوي واللا-نحوي قد استعمل بعد ذلك في قراءة مختلف النظريات اللغوية المنطلقة من النماذج (مترجم).

[13]-بالنظر إلى اللغة الأصلية لموارد هذه النقول (مترجم).

[14]-اقتبست هذه الجملة من القصيدة نفسها التي فيها البيت الشهير: "الأرض زرقاء كالبرتقالة" (الحب الشعر، 1929)، وهو البيت الذي كان يمكن أن يكون مثالا جيدا، وإنما كان عدم اختياره فقط لشهرته التي سلبته بعض خاصيته المثيرة والمقلقة.

[15]–ينظر : الاستعارة الحية، 1975.

[16]–النوير إثنية إفريقية تتوزع جغرافيا على مساحات واسعة من جنوب السودان، وإثيوبيا (مترجم).

[17]–تحديدا: بهذه الألفاظ وصف مؤلفو أنطولوجيا (I labirinti della Fantascienza) الإجراءات الأسلوبية المستثمرة خصوصا من قِبَل المؤلف: كوردوينر سميث في (Stardreamer).(AAVV، 1979، ص172، m.t).

[18]–المقصود هنا الجملة الرابعة من الشواهد الأربعة (مترجم).

[19]–من الواضح أن هذه القضية مهما بدت خطابية في فكر فيتجنشتاين تبقى قضية ثقافية تنطلق من تصور الإله والخطاب الإلهي في التقاليد اليهودية–النصرانية، خلافا للتقاليد الإسلامية مثلا (مترجم).

[20]–انظر : الأمالي، ص5: "مثلا، من أجل شرح كلمة (أحمر) أشير إلى بقعة ملونة بالأحمر قائلا: "يسمى هذا أحمر"، أو "هذا اللون يسمى أحمر"، فمهما قيل: إن أي أحد يمكن أن يفهم هذا الشرح، يجب عليه على أية حال أن يعلم أن جملة: الأحمر مواظب، مجردة عن المعنى" (ص5).

[21]–لا يجب أن ننسى أن فيتجنشتاين من أنصار نظرية انصهار الفكر باللغة، انظر: تحليل اللغة في رسالة فيتجنشتاين المنطقية الفلسفية، فيصل غازي مجهول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2009، ص54. (مترجم).

[22]–أي كل ما هو في دائرة الوجود(مترجم).

[23]–انظر : بيروتي(1993، ص63–64): «Non si può parlare del fuori, non si può che monstrarlo praticando il dentro della parola ».

[24]–الإيجابية ههنا ليست تقييما أخلاقيا، وإنما هي دلالة على الفاعلية في التلقي (مترجم).

[25]–الحديث مستمر عند أيزر عن الخاصية الإنتاجية للنفي(مترجم).

[26]–في حالة إبراز موضع معين من الاستشهاد، من قبل الناقل، يستعمل مصطلح: je souligne للدلالة على أنه إبراز أصلي في النص الأصل، وهو ما ترجمناه ب: من إبرازي(مترجم).